特集＝シンボル・錬金術

**種村季弘**
化学の結婚

**巖谷國士**
黒い太陽の神話

**J・L・ボルヘス**
訳＝土岐恒二
カバラ擁護論
jorge luis borges—
una vindication
de la cábala

# παιδεια
# パイデイア

季刊
**10**

昭和46年6月15日発行
年4回発行 第10号
昭和45年1月13日国鉄関東支特別扱
承認雑誌 第280号

**J・L・ボルヘス**
訳＝土岐恒二
邪教徒バシレイデス擁護論
jorge luis borges—
una vindication del
falso basilides

**R・ベルヌーリ**
訳＝田部淑子
タロット体系の象徴
rudolf bernoulli—
die zahlensymbolik
des tarotsystems

**J・ジョイス**
フィネガンズ・ウェイクⅣ
james joyce—
finnegans wake

一九七一春
竹内書店

# AL選書

未知の想像世界をきりひらく
アクチュアル・ライブラリー

芸術に挑みかかる《知性》の謂である《解釈》が世界を貧しく萎縮させてきたことを糾弾し　ソンタグはいま「解釈のかわりに芸術の官能美学を」と言う・感受性の変質する　なか　ただ　にあって　彼女はしなやかに鋭く身をこなし　感受性そのものを通して　作品の《意味》ではなく　その《ありよう》を開示しようとする．

## 反解釈

S・ソンタグ
由良・高橋ほか訳
四六判一〇〇〇円〈〒110〉

# 竹内書店

東京都港区北青山2-12-35　振替東京90146　電話404-8571→5

地中海——至福と不可分な真実の約されたこの場所においては　決してひとは感情錯乱のなかへ投げこまれることはなく　それが課す線と形体とのなかで光に陶酔する　自体　こと　ひたすら観照の精神を賞揚するのみである・こうした海の光景に浸されつつグルニエは　単なる生きる悦びを超えて瞑想の開花そのものと化していく・

## 地中海の瞑想

J・グルニエ
成瀬駒男訳
●四六判　八二〇円〈〒110〉二八八頁

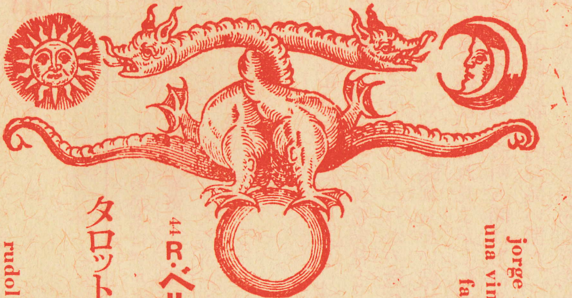
特集＝シンボル・錬金術

種村季弘 2
化学の結婚

巖谷國士 21
黒い太陽の神話

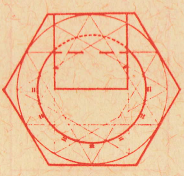
J・L・ボルヘス 34 訳＝土岐恒二
カバラ擁護論
jorge luis borges—una vindicación de la cábala

παιδεια
パイデイア 季刊 10



38 J・L・ボルヘス 訳＝土岐恒二
邪教徒バシレイデス擁護論
jorge luis borges—una vindicación del falso basilides

44 R・ベルヌーリ 訳＝田部淑子
タロット体系の象徴
rudolf bernoulli—die zahlensymbolik des tarotsystems



南原実 56
ヤコブ・ベーメ

G・F・ハルトラウプ 69 訳＝大久保健治
錬金術師としてのゲーテ
gustav f. hartlaub—goethe als alchemist

入沢康夫 94
ネルヴァルの詩と神秘主義

G・R・ホッケ 105 訳＝種村季弘
アルス・コンビナトリア
gustav rené hocke—ars combinatoria

F・イェイツ 訳＝玉泉八州男 120
ヘルメス学とグローブ座
frances a. yates—fludd's memory theatre and the globe theatre

140 K・レイン 訳＝出淵博
伝統の媒体としての詩的象徴
kathleen raine—poetic symbols as a vehicle of tradition

184 錬金術関係書誌

表紙・本文・目次レイアウト／杉浦康平
本文カット・図書目録レイアウト／辻修平

J・ジョイス
フィネガンズ・ウェイクⅣ 193
james joyce—finnegans wake

# 化学の結婚

## 種村季弘

わが名はアルヒミア
薔薇十字に装おわれたり……
——クレメンス・ブレンターノ——

およそ秘密結社について語るほど困難なことはないように思われる。隠されていることを必要とするために秘密結社として結成されたこの団体が、かりに語るに足るほどのなんらかの徴候を漏洩したとすれば、それはとりも直さず、もはや隠れもない結社であって秘密結社ではない。公然たる秘密結社、これ見よがしの沈黙というものがあるだろうか。馬脚をあらわした透明人間はもはやごくありきたりの人間にすぎず、裸の王様は教訓的な笑い話だ。

絶対の沈黙と秘密に鎧われ、公然たる非存在を形式として存在するこれらの結社は、かつて歴史の表層に姿をあらわしたことがなかった。ひそやかな主観性はそれが主観性であるかぎりは客観性への純潔な距離を保っているのでなければならない。秘教主義が公教主義と接触して客観化されたとき、それはもはや秘教主義ではない。このとき秘教主義そのものは消滅して、堅忍不抜の公教的客観性の覆滅的な独裁が樹立されるのである。

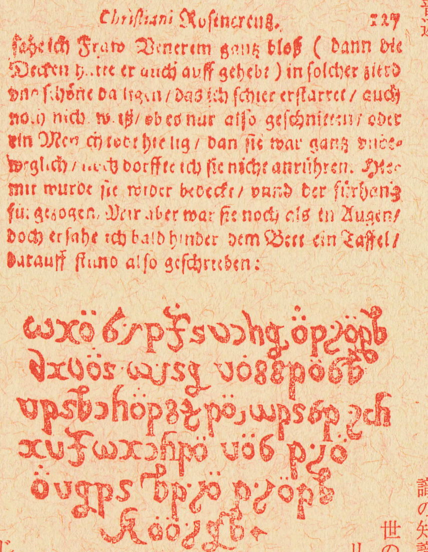
そもそも原理的には、秘密結社の存在を知ることができるかどうかすらが疑わしいのである。ある秘密結社が存在したかどうか、いまもって存在しているかどうか。然り、と断言することのできる人間はおそらく結社員で、日々の勤行と絶対の沈黙を通じて結社を歴史と社会とから隔離することによって結社の存在を実存的に確信している当事者であるのだから、そもそも然りとも否とも発言することができない。一方、否、という立場にある人間は、結社がまさに絶縁状態にある歴史の客観性に拠っているのだから、結社の存在を云々するほど何事かを知ることができない。彼はその不在をさえ確信することはできず、もっぱら彼自身の見えないものにたいする無知もしくは無縁を告白しているにすぎない。こうして秘密結社は、無知な発言と全知の沈黙との間にたえず白鯨のように隠見する、本質的にあいまいな、疑わしく、いかがわしい存在たらざるをえないのである。

おそらくこのように、秘密結社が歴史のなかで公然とその存在を証明されることはありえないのである。なぜならそれは、歴史の終焉、存在の死滅を俟ってはじめて全容を公開し、その不在の総和とし

ての存在に到達するからである。例証はいたるところにある。『四運動の理論』のシャルル・フーリエが予告した、文明の死の後にほとんど労せずして姿をあらわすあの隠秘なファランジュは、十九世紀後半にいたって歴史的に実現された現実の組合とはほぼ何の関係もない。それは渾沌たる「不統一社会から普遍的調和への突然の移行」――彼のいわゆる文明である存在と歴史からの突然の超脱、したがって公認の現実の終末を前提として出現する、歴史的カテゴリーとしてはかつて存在したことのない結社だからである。

しかしそれにもかかわらずあえて形容矛盾を辞さないなら、それは現実のなかにさえすでに隠されて存在していたということができる。きたるべきファランジュや累進社会を描写するフーリエの筆は、ときとして歴史に存在したさまざまの具体的な社会的集合体の記述を思わせる。すなわちファランジュは中世の騎士団や十字軍、ジプシーや遊行芸人、職人ギルドや農園の面影をどこか髣髴とさせるのだが、現実に存在したそれらのものの歴史的実相そのものではない。錬金術師たちが卑俗な水銀と原理としての水銀を弁別したように、それは後の労働組合をすら含む現実の集合体にどこか似てはいるが現実そのものではなく、原理として純粋抽出された社会的




Christiani Rosencreutz. 127

sahe ich Fraw Venerem gantz bloß (dann die Decken hatte er auch auffgehebt) in solcher zierd vnd schöne da ligen / daß ich schier erstarret / auch noch nicht weiß / ob es nur also geschnitten / oder ein Mensch todt hie lig / dann sie war gantz vnbeweglich / doch dorffte ich sie nicht anrühren. Hiemit wurde sie wider bedeckt / vnnd der fürhang fürgezogen / Mir aber war sie noch als in Augen / doch ersahe ich bald hinder dem Bett ein Taffel / darauff stund also geschrieben:

集合体――したがって現実のなかにあらかじめ潜在しながら現実の全体としての否定の後にはじめて開花すべき全体としての反歴史的ユークロニアなのだ。こうして秘密結社は、錬金術師が個別的に探究してきた物質の秘密、瞑想家が一回的に体験した無知識の知識、ロマン派詩人が回顧的に構成した黄金の中世の集合論的総和として定義され、歴史的カテゴリーにすぎない近代政党や株式会社や組合とはまったく似て非なるものとなる。むしろフーリエ以後、秘密結社のこの歴史の死を手引きする反歴史性をもっとも旗色鮮明に表明したのは、「シュルレアリスムは君を死に招じ入れる、死が一個の秘密結社を形成するのだ」と宣言したアンドレ・ブルトンであった。しかしフーリエ以前には……私たちが以下に論ずるのは、まさにフーリエの幻視以前に存在し、フリーメーソンへの影響を通じてフーリエその人をも間接的に鼓吹し、同時に錬金術への共感によってブルトンとも源泉をともにする、もっとも神秘的な秘密結社薔薇十字団の巫女ヨーハン・ヴァレンチン・アンドレーエとその小説『化学の結婚』である。

一六一六年、シュトラースブルクの書肆ラザールス・ツェッツナー

社から『化学の結婚／クリスチアン・ローゼンクロイツ著／一四五九年』と題する一巻の小説が公刊された。一見して湧き起るのは、なぜ著作年後一世紀半を優にこえる十七世紀初頭にこの小説が公けにされたかという疑念であろう。著作年と公刊との間を分つこの一五七年という数字にすでになにか隠された謎が予想されるのである。謎の手掛りはこのときを去る二年前、一六一四年にカッセルから著者匿名で発表された同じく謎めいた小冊子『ファーマ・フラテルニタティス、あるいはいと高き誉れある薔薇十字団の発見、ヨーロッパの首長、上流階級ならびに識者に捧ぐ』に遡る。小冊子『ファーマ』は冒頭から後に『化学の結婚』の著者に擬せられたクリスチアン・ローゼンクロイツなる人物の伝記的詳細をことこまかに叙べているからである。

『ファーマ』の伝記的部分を要約してみよう。それによると、この人物は一三八〇年にドイツの貧しい貴人の家に生れ、五歳で修道院に入ってギリシャ語とラテン語を修得し、のち修道士の同僚P・A・Lに手引きされて聖地イエルサレムに巡礼する。同僚は途中シーペルン島で客死するが、彼は無事ダマスクスに上陸してここからイエルサレムに向おうとする。しかし肉体の虚弱から同地にぐずぐずしているうちに偶々薬剤の一件からトルコ人と知り合い、秘法に精通したダマスクスのアラビア人の賢者たちの話を聞き、たちまち聖地巡礼の志を捨ててアラビアの魔法に魅惑される。こうして賢者たちの教えを乞い、かたわら精読した『Mの書』（または『世界の書』（リーベル・ムンディ）をラテン語に訳し、アラビア語、代数学、物理学に熟達する。三年後、彼はアラビアからエジプトに向い、主として博物学と魔術に関心を集中しながら長期間アフリカのフェスに滞在する。さて、修道院から聖地巡礼にいたる純然たるキリスト教的出自の上にオリエントの叡智と自然認識を獲得したクリスチアン・ローゼンクロイツは、キリスト教信仰と認識との綜合を企て、かくて成就した成果を携えてようやく故郷に帰る。だが、当然のことながら彼は愚昧と悪意の四面楚歌にさらされて、福音の伝導は思うように運ばない。かくて最後に、ヨーロッパ、アラビア、アフリカの賢者たちの共同体からなる学者の結社を構想し、それを通じてヨーロッパの諸侯たちの教化と政策諮問に当ろうとする。『ファーマ』が「ヨーロッパの首長、上流階級ならびに識者に捧げ」られているのはそのためである。ローゼンクロイツはしかし、激烈な転回期に際して新しい世界像の指針となるはずのこの結社を、当初は三人の同志とともに、ついで七人の同志とともにはじめた。3＋（プラス）4の隠秘論的数の魔術がすでに結成当初の集合論として採用されているわけである。だが、彼自身の名ローゼンクロイツ（Rose＝薔薇、Kreuz または Creutz＝十字）を冠したこの結社薔薇十字団は、キリスト教の救済象徴たる十字とオリエントの快楽の自然たる薔薇の結合を原理として結成されながら、ローゼンクロイツの百六歳に及ぶ生涯のなかではなんら公然たる活動をおこなわない。そして一四八六年、ローゼンクロイツが結社員に看とられながら息を引きとった後、墓碑銘には復活と秘密の啓示を予告する不思議な文句――「余は百二十年の後に顕われるであろう」が書き記される。一四八六年の百二十年後、すなわ

ち一六〇六年には、結社員の手によって霊廟が曝かれ、ローゼンクロイツの屍体が——おそらく燦然たる復活の光輝を放ちながらふたたび発見されるにちがいない。

『化学の結婚』の著作年と公刊との間の沈黙は、このように始祖ローゼンクロイツの墓に密封された生前活動一切にたいする死の沈黙であった。それにしても予告された復活の年、一六〇六年から十年遅れて『化学の結婚』が、八年遅れて『ファーマ』が、九年遅れて『コンフェッシオ・フラテルニタティス、あるいは誉れ高き薔薇十字の賞むべき友愛の信仰告白』(一六一五年)が、同じく七年遅れて前三者と併せて薔薇十字団の四大著作を形づくる『全世界の普遍的改革(神アポローンの命によりギリシャの七人の賢者ならびにその他の有識の士によって執筆公刊されたる)』(一六一三年)が、それぞれ世に問われたのは何故であろうか。この七年から十年に亘る沈黙は始祖ローゼンクロイツその人の沈黙ではない。それは明らかに百二十年に亘る始祖の死の沈黙を護持しきたった生きている結社員の沈黙の部分に属する。それでは生きている結社員の沈黙とは何か? ここにはからずもヨーハン・ヴァレンチン・アンドレーエの現身(うつせみ)の沈黙の謎が浮び上ってくるのである。

さてその前に、一体、百六歳という人間離れのした長寿を保ったローゼンクロイツなる神秘的な人物が実在したのかどうか、というもっとも至極な疑惑を片付けておこう。薔薇十字団研究家はさまざまな臆説を立ててこの人物の実在を肯定もしくは否定しているが、今日では、一般に、(すくなくとも個人としては)実在しなかったという説が有力である。

ウィリ・シュレーターの考証にしたがえば、十八世紀のプロテスタント神学者ヨーハン・ザロモ・ゼムラーが自称薔薇十字団員と名乗る一人物からこの問題の手掛りになる書簡を受けとっている(一七八七年三月二十七日付)。それによると、十四世紀オランダのツヴォレ近郊聖アグネトベルクの改革アウグスティノ派司教職参事会修道院においてユトレヒトの司教フロレンティウス・ラーデウィンス(一三九三年没)ならびにその友ゲルハルト・グローテ(一三四〇〜一三八四年、Groote＝Groit は十字の意味。大ゲルハルトとも呼ばれた)が、紅薔薇白薔薇の錬金術的別称をもって呼ばれた赤い硫黄ならびに白い硫黄を用いて実験に耽っていた。このとき二人はクリスチアンという名の少年を実験助手に使っていたが、戯れにこの少年にローゼンクロイツという綽名をつけていた。ローゼンクロイツは、赤白の硫黄を意味する薔薇(ローゼ)とそのキリスト教的-錬金術的記号である十字(+)の合成名で、この場合彼らの錬金術的原素材である第一原質(プリマ・マテリア)を意味していたからである。さて一三九三年に司教が死ぬと、愛顧者を失ったクリスチアンは旅に出て杳として足跡をくらました。『コンフェッシオ』によると、クリスチアン・ローゼンクロイツは一三七八年に生れ、「わずか十六歳でダマスクスにやってきた」という。当時、オランダ—ダマスクス間の旅はほぼ一年を要したであろう。すなわち、1378+15＝1393であって、クリスチアンの出発と師ラーデウィンスの死の年は正確に符合する。しかし数の上の符合はそれとして、それ以上にこの僧院の稚児クリスチアン

が後の大碩学クリスチアン・ローゼンクロイツその人であったかについてはなんの確証もない。

もうひとつの資料はこれに較べるとたんなる逸話の域をこえている。先に述べた司教の友ゲルハルト・グローテは、ラーデウィンスがすでにあらかじめ組織していた、オランダと西北ドイツにおける僧職者と平信徒(十字と薔薇!)の自由な結合団体「共同生活の友」(Fratres communis vitae) またはゲルハルト派を、一三八〇年にデヴェンターにおいて正式に設立している。この結社員たちは「強制的な誓約をすることもなく、規則的な労働に生きながら、実践的・神秘的敬虔を慣わしとし、説教と善導書によって民衆の教養を高めることを旨とした」(『ブロックハウス辞典』)。トーマス・ア・ケムピスの『キリストのまねび』は後に薔薇十字団員の愛読書となったが、ほかならぬ彼は十四歳から二十歳までの七年間をデヴェンターの共同生活の友に指導され、一四〇〇年頃前述の修道院に入っているのである。

したがって――とウィリ・シュレーターは結論するのである、「ローゼンクロイツの名はもともと一個人の名前ではなく、ある事柄(正確には二つの事柄)の名であって、それにちなんである個人が命名されたのである」。あるいは偶々ローゼンクロイツの綽名を授ったクリスチアン少年が、彼のダマスクス、薔薇と十字の綜合を見出したとき、その名の啓示的な意味にはじめて気がついて、あえてローゼンクロイツの名を宿命として選択したのかもしれない。その名が実在した団体「共同生活の友」とも無縁ではなく、一四〇〇年のオランダの修道院に、トーマス・ア・ケムピスにも微妙な影響を及ぼした、『ファーマ』の報告する初期薔薇十字団が結成されていたということは大いにありうる。しかし、かりにそうであったとしても、これはほとんどどうでもいいことなのである。ブルワー・リットン卿の『ザノニ』のなかに錬金術師メイヌールが新信者のクラレンス・グリンドンにつぎのように語るくだりがある。「ダマスクスのアラビア人たちが、一三七八年に(リットンの間違いでこれはローゼンクロイツの生年である)、薔薇十字団の基礎を築いた一人のドイツ人の旅行者に秘密を伝授する以前に、同じ目的のために同じ手段を使って努力していた男たちの神秘的且つ荘厳な結社がまったく存在しなかったなどと、君は想像できるだろうか?」

イーレノイス・アグノストゥスの『R・C団(薔薇十字団)弁論』(一六一九年、アウグスブルク)のなかにもつぎのようにある。「ローゼンクロイツも、ソロモンも、ひとしくわれらが教団の創始者ではない。なぜならくだんの教理はその人間的な代理者以前から存在していたからである」。

『ファーマ』にはローゼンクロイツが教理形成に当って影響を受けた数々の先学の名が登場する。前述のアラビアの賢者、フェスの魔術師のほか、いわく――洗礼者ヨハネ、アリストテレス、ガレヌスなど。さらにカバリストやネオ・プラトニストや錬金術師の知識をも併せて、蒼古たる唯一の知識(秘密)のあらゆる分枝の綜合の上に立つ世界原理が一個の人格にまで凝集した形がかりにローゼンクロイツの名をもって呼ばれた――そう考えるのがこの場合もっと

も妥当なのではあるまいか。W・シュレーターによれば、広義の薔薇十字団員とはひとつのタイプであって、あらゆる時代、あらゆる場所を通じてつねに存在していた。象徴としての薔薇と十字のイデア、ならびにその融合の試みは「劫初」からすでに空に漂っていたのだ。試みに薔薇(○)と十字(十)の記号的組合わせを思い描くなら、果然、そこには蒼古たる⊕=車輪の記号があらわれ出るであろう。車輪のラテン語複数〈Rata〉こそはアナグラムを通じて〈Tarot〉(タロット)にも〈Tora〉(トーラ)にも変幻する生成変転の根源的象徴である。『ファーマ』はいう、「われらが車輪は、神が〈怒れ!〉と語り給いし日からはじまり、神が〈止れ!〉と語り給うときに終るであろう」。だが車輪のあらゆる変幻にもかかわらず、車輪における軸のように「われらが原理(axomata)は不動のままにとどまる」。まさにこの見えざる不動の軸をめぐってありとあらゆる現象が生成し、また現象のあらゆる変幻のうちに見られず知られず軸は不動のままにとどまり、神の「止れ!」の声の後にはじめてその姿をあらわすのである。

右のように見てくるなら、クリスチアン・ローゼンクロイツは実在の一人の人格であるよりは人格化した原理、現身の実体をことごとく昇華したローゼンクロイツ的原理の人格的表現と解するのが至当であろう。それゆえクリスチアン・ローゼンクロイツはあらゆる薔薇十字団員それぞれに分有され、のみならず前薔薇十字団的思想家とも、薔薇十字団以後以外の神秘家ともひそやかな同一化が容易に可能なのである。したがってかりにヴァレンチン・アンドレーエと名乗るプロテスタントの一神父が、クリスチアン・ローゼンクロイツの名をもって『化学の結婚』という小説を発表したとしても、百数十年の時間的誤差を楯にアンドレーエとローゼンクロイツが別人であると見なければならない理由はない。むろん通説のように、アンドレーエがローゼンクロイツの筆名で『化学の結婚』を書いたとか、さまざまの魔術的知識の集積の上に立ってローゼンクロイツなる架空の人物を虚構したとか主張することにあながち異を立てるのではない。その場合にもしかし、主体は隠されている原理=クリスチアン・ローゼンクロイツにあって、アンドレーエは現象として原理を代表しているにすぎない。むしろアンドレーエという実在の人間がローゼンクロイツの代理者として極度に精緻に虚構されたと考える方が理に適うのである。

さて、ここでようやくヨーハン・ヴァレンチン・アンドレーエの生涯を叙べる段になる。J・V・アンドレーエは、一五八六年、ヴュルテムベルクのヘレンベルクに同地のルター派神父の七人の子の第五子として生れた。祖父はルター派の領袖として、ルター派の統一信仰箇条書である「一致信条」を書いた、高名な神学者ヤーコプ・アンドレーエである。十五歳のとき父が早逝し、以後アンドレーエは母の圧倒的な影響の下に成育する。当時ルター派内部の正統争いのかまびすしい神学論争のうちにあって、アンドレーエの母は道徳的頽廃と悪徳をきびしく弾劾する宗教的闘士であり、且つまたシュトゥットガルトでは貧民や病人を組織して救民活動に身を挺した

実践家でもあった。「いかに奇妙に聞こえようと、改革家アンドレーエは、彼が聖なる手本と崇めていた母の弟子であった」とアルフォンス・ローゼンベルクは書いている。『化学の結婚』のなかで主人公（クリスチアン・ローゼンクロイツの一人称である「私」）が冒頭から処女の天使に福音を告知され、以後たえず保護する処女たちの導きの下に道をあゆんでいくという状況設定といい、全体の重要な要（かなめ）として眠れるヴィーナスの像が大役を演じている布石といい、アンドレーエが一貫して純潔な女性崇拝者として振舞ったのは、母にたいするその熱烈な崇拝の感情に起因するのではあるまいか。ともあれ「永遠に女性的なもの」にたいする彼の憧憬は、カタリ派異端の詩的代表者トゥルバドゥールたちからゲーテを経て情念引力の夢想家フーリエへ、さらに『自由な結合（ユニオン・リーブル）』の詩人アンドレ・ブルトンにまでいたる愛の思想家たちのそれとまさしく同列に伍すべき性質のものである。父の死後窮境に陥った一家を支えるアンドレーエの生活はやがて数々の波瀾と曲折を迎える。同年の友人であるブラウンシュヴァイク＝ヴォルフェンビュッテルの公爵ルドルフ・アウグストに宛てた手紙のなかに、簡潔に半生の回想を要約しているくだりがあるので、やや長くなるがこれを引用しよう。

「私はいつもある不可解な霊に馳り立てられて、自分にとって適わしい以上のことをなし遂げ且つ知ろうとしておりました。しかも生れた家の家庭事情の逼迫から若くして肩に担えぬほどの重荷を負い、生涯を通じてこれが重い負担となったのであります。十八歳で私は自分よりやや歳下の少年たちの教育に従わなければなりませんでした。彼らを教えるためにはまず自分から独学するすべを学ばなければなりませんでした。しかしやがて私は学問の野を逍遥して、法学と医学の研究に従い、私の小舟を歴史の大洋に舵し、六ケ国乃至七ケ国語を身につけました。どれほど夥だしい書庫を漁りあるいたことでしょう……。世俗人としてまた僧職者としての教養を提供してくれるものならなにひとつ味わずにすましたものはなく、加えて私は音楽と機械術の知識をも修得いたしました。ついでこの教育活動の九年の後、六年間副牧師を勤め（一六一四〜一六二〇年、エンツ河岸ファイヒンゲンにて）、このとき暇を見て著作の大部分を公刊いたしました。それからビショップの職につき（カルフ、一六二〇〜一六三八年）、私に下された素材をよき形に仕上げるべく十九年間勤めました。祖国の不幸が私の仕事を破壊した（一六三四年、カルフは皇帝軍に破壊された）ために、私はそれをもう一度再建いたしました。そして宮廷と政府がありとあらゆる有難くない憂慮ややくたいもない雑務で九年間私をがんじがらめにしてしまった現在、私は闘争の四十年を後にしてきたというわけです」。

現職（シュトゥットガルトの宮廷牧師兼宗教局評定官）にたいする苦々しげな呪咀をさえ歯に衣着せず告白しているにもかかわらず、右の書簡にはすくなくとも初期の四大著作に密接な関わりのある生涯の決定的な時期の記述が故意に省かれているのである。なぜか。短兵急に理由を追究する前にまずこの欠落を埋めておこう。

問題の時期というのはアンドレーエがファイヒンゲンの副牧師に落着くまでの七年間に及ぶ遍歴以前の学生時代である。この七年

間、彼は貴族の子弟を教育しながらスイス、フランス、イタリア、オーストリアとヨーロッパ各地を転々した。しかしなかんずく若きアンドレーエの疾風怒濤時代の頂点を形づくるのは一六〇六年頃に留学していたチュービンゲン滞在中である。チュービンゲンの学者たちは二十代前半にさしかかったこの燃えるような探究心の持主に強烈な衝撃をつぎつぎにあたえた。ハッセンレフラーは古典文学と代数学と神学を、メーストリンは占星術と天文学をそれぞれ彼に手ほどきし、両者を通じて彼は早くからケプラーの新理論を知っていた。法学者兼医師トービアス・ヘスは彼をパラケルススの著作に親しませた。とりわけ彼が熱烈に傾倒した牧師は法理論家にして汎知学者（パンソーフ）たるベゾルトで、この人によって古来の秘教主義とカンパネラのユートピア論に精通し、世界改革に関する最初の構想の示唆を受けたのである。伝アンドレーエ作の後の四大著作はすべて、この時期に実際に書かれたか、すくなくとも腹案として暖められていたというのが今日の通説である。このうち最初の『世界の普遍的改革』（一六一四年）は彼の著作であるという確証がもっとも稀薄である。A・ローゼンベルクによれば、この世界改革案はすくなくともアンドレーエ一人の手になるものではなく、上述のチュービンゲン学者グループの共同起草になるものだという。一方、一九一三年版の四大著作覆刻者フェルディナント・マーク博士が引用している『フリーメーソン一般提要』（一九〇〇年）にしたがえば、それはたんに、一六一三年にヴェニスの街角で突如覆面の四人組に襲われてブラック・ジャックで殴殺された、ローマの諷刺作家でカンパネラの盟友、トラヤーヌス・ボッカリーニの『パルナッスの詳報』の続編『アポローンの秘密』中の一部のベゾルトによるドイツ語訳にすぎない。『世界の普遍的改革』の副題がこれと符合するので、おそらくマーク説が正しいであろう。そうだとすれば一六〇六年にチュービンゲンにいたアンドレーエはその草稿作成に直接には携っていないことになる。いずれにせよ世界改革案は、カンパネラとベゾルトを結ぶラテン的ルネッサンスの急進的ユートピアニズムの色彩がきわめて濃厚である。

ついでアンドレーエ作の嫌疑が問われるのが『コンフェッシオ』である。ここでも諸説は紛々として一定しない。キーンアストは文献学的方法によってアンドレーエ作を否定している。ポール・アルノオは、『ファーマ』の後の挿入文と同様、アンドレーエ周辺の学生たちの手になったものと考える。ポイケルトは後者と同意見だが、アルノオがこの学生たちをスピリチュアリスト系の神秘主義的キリスト教信者と規定しているのにたいし、汎知論の影響を重視するポイケルトはアンドレーエの汎知論的側面を継承した学生たちによる共同草案であろうと推定している（『汎知論』増補改丁版一九六五年）。

相次いで匿名で出版された『世界改革』、『ファーマ』、『コンフェッシオ』のうち、こうしてアンドレーエ作のほぼ確からしいのは『ファーマ』のみということになる。しかしこれとてもみずからは否認する。というのも、先のルドルフ・アウグストゥス宛ての書簡からも察せられるように、シュトゥットガルトの高位聖職者として

ルター派内部のたえまのない愚劣な内紛を一身に引き受けなくてはならない立場にあった彼は、すでにこの頃、若年のみぎりの薔薇十字運動の中心人物であった過去をできるだけ表沙汰にしないように気を配っていたからである。とりわけ一六三〇年以降、ルター派の内部抗争に嫌気がさしてカトリックの典礼美に解決をもとめて旧教改宗者となった往年の師ベゾルトの絶望的転身は、彼の希望を——すくなくとも世俗的表面では——決定的に打ち挫いた。薔薇と十字、錬金術とキリスト教の、ポイケルト風にいえば「パラケルススとルターの混血児」たるアンドレーエは、青春をむしろ薔薇の馥郁たる香りに包まれて、晩年を十字に捧げて過したようにも思われる。三〇年以後の著作は、同じくユートピアニズムに装われながらも、『クリスチアノポリス』のようにいちじるしく僧職者共同体計画の色彩を帯びている。一切の部分的改革を潔癖に拒絶した青春の理想は遠く、ようやく疲労の影を曳きながら、彼は四分五裂のプロテスタント運動の内部調整と三十年戦争に破壊されたシュトゥットガルトの宮廷の現実的救済に向う。だが、ほんの微かにではあるが青春の残響はまだ鳴り響いていたというべきであろう。晩年に入ってから彼が加入した詩人結社「果実をもたらす協会」は、結社名を「軟熟（ミュルベ）」と称した。彼がこの結社のために選んだシンボルは、こともあろうに老樹に生えた苔（こけ）であった。いわく、「まだ緑はある」！　悲劇的な希望のうちにわずかに燃えつづけ、いまにも尽きなんとしている老いた緑。荒涼たる老年の孤独である。いうまでもなく匿名の初期三論文（『世界改革』、『ファーマ』、『コンフェッシオ』）の筆者であることも極力否認し、あまつさえ老年特有の不治のシニズムに冒されたかのように、みずからもって「薔薇十字屋のお伽話を嘲笑し、あらゆる秘密技術の帰依者に対立する者」を自認するにいたる。だが、ここに不思議なのは、三論文を否認しながら、小説『化学の結婚』についてだけは一度たりとも著者であることを否定していないという事実である。理論的著作とは異って、この晦渋な隠喩と象徴にみたされた、門外漢にはほとんど皆目意味不明の夢幻的小説が夢の脈絡と錬金術的象徴学とアナロジーを手段（てだて）として幾重にも巧妙に韜晦することに成功し、ついにこの典型的にバロック期的な博学者の手すさびにすぎないと見做されていたためであろうか。仔細に見てみるとそれもちがう。

　アンドレーエの晩年をともすれば伝記作者たちは保身ゆえに青春の理想を裏切った悲惨な老人として描きがちである。彼の優柔不断、決断力を欠いたどっちつかず、夢想家特有の現実的行動力の欠如は、ルターに共感しながら旧教側にとどまったパラケルススや、ルター派でありながら工房の若い弟子たちの急進的プロテスタンティズムと折れ合わなかったデューラーの場合と同じように、秘教主義者にありがちのいかがわしい曖昧さをさえ湛えている。生涯に亘って彼は内心の熱望をほとんどなにひとつ実現しなかったのではないかと思えるほどだ。政治的には、彼はスウェーデン王グスタフ・アドルフの賢政に希望を託し、先の書簡の相手、ブラウンシュヴァイクの公爵ルドルフ（アンドレーエの熱烈な愛読者であったこの学殖豊かな小君主はグスタフ・セレヌスの擬名を使って彼と頻繁に書簡

を交換し、政策諮問を仰いでいた）の英知に共感しながら、愚昧無能唾棄すべきエルンスト・フォン・ヴュルテンベルク公の宮廷にとどまった。宗教的には、薔薇と十字の結合を夢見ながら、ますます十字独裁の色彩を強化していくプロテスタント内部に残留した。教育者としては、みずからの理念をむしろ、ボヘミアの愛国者、自由教育家、北方バロック文学の傑作長編詩『世界の迷宮』の詩人でもあったヤン・コメニウス（コメンスキー）の汎知論的愛の王国「汎知学校」に進んで譲渡した形跡さえある。ちなみにこの世界迷宮のなかの六つの街道をつぎつぎに遍歴して最後に幸福の城に到達する聖杯物語風の長篇詩は、明らかに七日間に亘る道士の秘密探究を書いた『化学の結婚』の影響の下に成立しているが、さらにコメニウスの『世界の迷宮』と不断の幻滅の灰のなかから城を仰ぎ見る同じボヘミア生れの二十世紀の作家フランツ・カフカの『城』との驚くべき暗合を指摘したのは、いみじくも『迷宮としての世界』のG・R・ホッケであった。

　アンドレーエとカフカ、『化学の結婚』と『城』！　両者ともみずからを生前においてはなにひとつ実現しなかった「生れなかった男」（「私は生れる前のみじろぎだ」――カフカ『日記』）として感じ、両者ともすでに生存中から著作の一切の否認と破棄の後に燦然として顕われる純粋な沈黙、完璧な秘匿を熱望した。『城』の測量師Kを城に向って近づけも遠ざけもするためにつぎつぎに迎え入れる女たちは、その人間的個性の欠如した類的性格のために、探究の主体を無量の母性的慈悲で庇護したかと思うと辛辣な皮肉や警句でたしなめる謎めいた双面性のために、主人公をしだいに幼児のように扱う態度のために、ほとんど『化学の結婚』の処女たちに生き写しである。『化学の結婚』の終章は、眠れるヴィーナスの秘密を垣間見たために罪の償いとして主人公が城の門番の役を課せられるという不思議な堕罪の描写に終っている。探究者は究極の秘密を覗き見たとき、もはや探究すべき対象をそれ以上持たず、一転して秘密の守護者（門番）にならなければならないという寓意であろうか。カフカの『審判』の自分のためだけの門の前で門番とともに一生待っていた男の挿話が思い起される。究極の知である秘密の探究と守護がついに同一化する恩寵の瞬間はこのように不条理な苛酷さに満ちているのであろう。究極の知の冒険に満ちた探究はここに無意味な待命状態と完全に等価になる。「この自由、待っている状態、このように何物にも侵されないでいることほど、無意味な、絶望的なことはない」（カフカ）。あるいは――「革命に向って極度に圧縮された待命状態」（ブルトン）。擾乱のなかの静穏、あらゆる動を包摂する軸の不動。晩年のアンドレーエの荒涼たる孤独に包まれた待命状態は、後期ルネッサンスのある種の知識人を特徴づける外界のあらゆる動乱と可逆的な関係にある苛烈な隠遁を思わせる（たとえばカルダーノの懸垂装置の、外側の輪のはげしい運動にもかかわらず静止しつづけている中空の中心を思い起して頂きたい）。

　究極の知に達した者はそこにとどまって秘密の守護者となり、新しい探究者たちを戸惑わせ途方に暮れさせなければならない。現代におけるこの錬金術師たちの悲惨な末期は、あの「逆説的プロテス

タント」フリートリッヒ・デュレンマットの『物理学者』において、究極の発見を胸中にしてわが身もろとも精神病院に生き埋めにしてしまう佯狂物理学者たちの宿命にほぼ完全に転写されている。アンドレーエが若年の薔薇十字団活動を否認しあまつさえ嘲弄さえしたのは、あるいは世俗的保身という個人的動機とはおよそ正反対の動機からであったかもしれない。実際、匿名という用心を怠らなかったにせよ、マニフェストにはちがいない最初の三つの理論的著作はアンドレーエ個人にとってではなく秘密にとって危険である。純潔でなければならないのは原理であって、その衛者として現象の一部をなしている生身の彼個人でもなければ、その取るに足りない履歴でもない。若年の薔薇十字団著作さえ究極の秘密から見れば「薔薇十字ごっこ」であり、原理の軸に近いとはいえ現象の輪の変幻する一環にほかならない。宗派論争に明け暮れる同時代の知識人の動向とどれほど径庭があろうか。こうしてアンドレーエは、ボッカリーニ直伝の諷刺作家としての辣腕を振って、『化学の結婚』第三日「秤の審判」の場面で世に害毒を流す書物を書いた学者たちを散々に嘲弄し断罪したように、沈黙の秘密に同化して生身の自分の作品をもひとしなみに嘲笑したのではあるまいか。偶々それが世俗的保身のための韜晦の誤解を招いたとしても、秘密にとってこの誤解ほどおあつらえ向きの贈物があろうか。秘密護持の道はさまざまである。カンパネラは二十七年に亘る幽閉生活にもかかわらず、その太陽的南欧的ユートピアニズムに殉じた。ボッカリーニは暗殺され、ベゾルトは劇的な転宗によって幻の純潔を架構した。アンドレーエはもっともひそやかな道を選ぶ。秘密を世俗と堕落した宗派そのもののなかに埋め込んだのである。世人の誤解は申し分ない。むろん彼個人の人間的悲惨に変りはなかったとしても。しかし悲惨もこのヘルメス的錬金術的詐術の網のなかでは意味が顚倒する。「まだ緑がある」はもはや青春の残響への挽歌ではなく、きたるべき死と沈黙の至福にすでに同意した人間の生の最後の残渣にたいする苦々しげな嘆きの調べを奏でるのである。しかし……死児の齢を数える類いの心理描写はこれ位で十分であろう。

むしろここでは、いい残しておいた青春時のもうひとつの謎めいた事件に言及しておく方がいい。先にも述べたように、アンドレーエは、始祖ローゼンクロイツが予告した復活の年一六〇六年にその若年の著作をすべて書き終えていた（か、もしくは正確な構想を立て終えていた）。すくなくとも『化学の結婚』に関する限り、印刷された年時こそ一六一六年だが、F・マークによれば、一六〇二年以降から、ボヘミア、モラビア、チロル一帯の各地にすでに手稿写本の形で流布していたという。ローゼンクロイツは予告通り、現身としては知らず、原理としてはかくてきっかり一六〇六年にヨーハン・ヴァレンチン・アンドレーエとなって蘇ったのである。謎といったのはしかしこの一件ではない。またアンドレーエがそれから七年後、ファイヒンゲンの副牧師に落着くまでの遍歴の道程が、右の手稿写本の流布過程と符合しているという興味深い事実でもない。それは、一六〇六年からほどなくしてチュービンゲンを去って遍歴の旅に出るきっかけとなる事件である。アルフォンス・ローゼンベ

ルクは、「風俗道徳的な性質の忌わしい嫌疑がチュービンゲンから彼を追放した」と書いてそれ以上を語らない。学生っぽい放蕩だろうか？ 男色行為だろうか？ 詳細は杳として不明である。

『化学の結婚』は難解な小説である。神話的関連の拘束から離脱して人間的事象をそれ自身の狭隘な因果関係に拠って叙べる近代小説の規範から見るならば、このバロック期の小説はおよそ論理的矛盾撞着だらけの、夢遊病者の支離滅裂な譫妄の記述ともされかねない。近代文学においてわずかに血縁を辿れる作品を強いて挙げれば、ロマン派作家のメルヘン（ノヴァーリス、ブレンターノ）、シュルレアリストの夢の自動記述（『ナジャ』のブルトン、睡眠時代のデスノス）、聖杯伝説系の城の物語に固執しつづける異小説（カフカ、ジュリアン・グラック、ジュリアン・グリーン）の名が思い浮ぶくらいである。遍歴と夢が重要な役割を演ずる。事件はすべて唐突に起り、なんの因果関係もなく継起的にモザイク状をなして積み重ねられる。直接的な言い回しや表現は極力避けられ、語り手は何事かを表現するよりはむしろ隠すために発言するかのように見える。極端な省略と無意味な誇張。隠喩主義と判じ謎めいた（ホニグマチック）アレゴリー法。要するに、典型的なバロック的手法（マニエール）の過剰装飾に絢爛と装われながら晦冥に密封された一個の謎である。なにごとか世にまたとない至宝が探索されたしかに発見されはしたのだが、探索と発見の逐一はそのたび毎に足跡を拭い去られ、ふたたび水も洩らさぬばかりに密封されてしまう。全体の脈絡は夢のように荒唐無稽だが、しかも錬金術的象徴法の厳密なアナロジーの法則にしたがっている。

全体は七章に分れ、すべて主人公のローゼンクロイツの一人称回想の形で語られて、各一章が一日の行程を叙べている。したがって七章で七日である。七日はいうまでもなく創世記の創造の七日を、また三＋（プラス）四＝七の秘法をも意味している。

物語の冒頭は衝撃的な奇蹟にはじまる。すでに白髪白髯の老人となったローゼンクロイツは山間の隠棲地に孤り瞑想に耽っている。すると復活祭前の一夜、突然隠遁の小屋が山をゆるがす一陣の突風に襲われ、ローゼンクロイツはこれこそは悪魔の所業にちがいないとさらに瞑想をつづけるが、このとき背中になにやら触れるものの気配を感じる。ふり返ると背に大きな翼を生やした処女の天使である。そして彼はこの天使から『王と王妃』との結婚式への招待状を貰い、早速婚礼の催される城に向って旅立つ。途中さまざまの困難をくぐり抜け、目指す城に辿りつくと、門番の好意によって特殊な推薦状を授かり、これが後々の幸運にことごとく影響する。

城の広間では招待客の宴がすでにはじまっている。しかし王と王妃はまだ姿を見せない。選ばれたことに有頂天になった客たちは、酒が回るにつれて口々に虚栄と偽善に凝り固った増上慢の自画自讃を吹きまくる。城の人びとはなすがままに任せているが、宴の最後に明朝の秤の審判を予告する。客は一人一人秤に乗って招待客として適わしいかどうかを判定されるのである。しかし前もってこの試錬に耐えられそうにない者はあらかじめ無条件降伏するがよい。但しその者たちは椅子に身体を縛りつけられたまま一夜を眠り通さな

ければならない。ローゼンクロイツは一も二もなく無条件降伏組に入る。自信満々の法螺吹きどもはこの脆弱な落伍者たちを嘲笑しながら広間を立ち去る。

さて、審判の当日、結果はすべて逆転し、七つの錘を対重にかけられて無事合格する者はほとんどいない。あれほど自信をひけらかした偽学者や偽貴族たちは最小の錘にさえ豆粒のように軽くけし飛んで満座の嘲笑を買う始末である。ローゼンクロイツは手に一輪の薔薇を持ち、その「重み」ですべての関門に合格する。かくて少数の選ばれた者（結社名こそ教えられないが、このときすでに彼らはある結社の栄ある加盟者となったことを告げられる）は審判の処女天使とともに懲罰委員会を結成して、昨夜の軒昂たる自信とは打って変って青菜に塩の脱落者たちを裁きにかかる。論告は残酷で、全員斬殺であるが、ローゼンクロイツと処女天使が調停を買って出て、鞭打放免、素裸にした上での追放などの段階をつけることに決定する。法螺吹きどもは満座の笑いこけるうちにつぎつぎに身ぐるみ剝がれて放り出される。アンドレーエがここで当時のドイツ諸侯と学者僧職者たちの頽廃を思うさま活写しているのは火を見るよりも明らかで、苛責ない諷刺の舌鋒はとりわけこのくだりにおいて南欧ルネッサンスの自由思想家たちの機智縦横の奔放をしのばせる。

このときを境にローゼンクロイツら結社員は賓客の待遇を蒙り、城内を侍童に導かれて自由に散策することを許される。しかし、ローゼンクロイツは特権に甘えて城の最奥部の霊廟に横たわる眠れるヴィーナスの全裸の寝姿を覗き見てしまう。このヴィーナスの目覚めるときこそは世界の終末の後の至福の新世界のはじまりのときとなるはずなのだが、それゆえにこの寝姿は禁断の霊廟に隔離されているのである。禁を破った者は城を追われて衛門の門番を勤めなくてはならない。ローゼンクロイツ以前にも禁を破った者が一人いて、それが彼に好意を示してくれた門番であることを知らされる。しかし彼自身の禁犯はまだ侍童以外の誰にも知られていない。

さて、いよいよ王と王妃にお目通りする日がくる。広間には巨大な三つの椅子が据えられ、その一つ一つに男女が一組ずつ双生児兄姉のように坐している。中央の高い椅子が王と王妃、左右はその血縁者らしいやや歳上の男女である。不思議なことに晴れの婚礼を前に全員喪服のような黒衣を着、蒼白な顔面は怖ろしい破局の不安に脅えるように暗欝な影を湛えている。やがて学生たちと楽人の一座からなる芝居が演じられる。だがこれまた祝祭には不似合な、淫蕩で残酷な、戦争とサディスティックな情欲の場面に満たされたバロック的流血劇である。その逐一が眼前の悲しげな王族の運命のアレゴリーとなっているのだが、詳細は省こう。さてやがて宴も果てる頃、突如正面の扉が開いて悪魔の仮装をした第七の男が闖入してき、一同の驚きをよそに、白刃をかざして王と王妃もろとも六人の王族を皆殺しにしたうえ惨たらしくも首をはねる。宮廷人は用意の棺に六人の遺体とさらに後から殺された第七の男の屍体を納め、七つの棺をいずくへともなく運び去る。その夜、ローゼンクロイツは湖に面した寝室から七艘の舟が沖へ向って去るのを目撃する。おそらく棺を運ぶ舟なのであろう。

翌朝（第六日）、結社員たちはようやく最初の必死の使命を申し渡される。すなわち王と王妃の再生のためにあらゆる危険を賭して秘密の作業に従事してほしいというのである。一同は快諾し、処女たちの導きの下に湖と河と大洋を渉って七つの塔の聳立する孤島に到達する。ここで小説は最大の七階の塔の階梯を一つ一つ上昇しながら錬金術の七つの過程を成就していくクライマックスを迎えるのである。

まず王と王妃の屍体を納めた棺を複雑な方法で溶解して、これを巨大な球体のなかに入れる（1）。ついでこの球体を天井から吊し、周囲にいくつもの黄金の球体を吊して太陽光線を当て、相互反射によって中央の球体を加熱する（2）。加熱後の球体は自然に冷却され、常温にもどったところを割ると内部から一個の巨大な卵が出てくる（3）。この卵を黄色い砂を敷きつめた桶に入れて孵化すると、やがて卵殻が割れて血まみれの幼鳥が這い出してくる。幼鳥のミルクは首を斬られた七人の血である。血を飲むたびに鳥は見るからに兇暴になり、あたりの作業者たちをさえ取って食わんばかりの様子を見せる。そのうちにも鳥は血に肥えてみるみる大きくなる（4）。第五階にくると、鳥は白い粉末を混ぜた液体で飼われる。これを飲むとこれまでの野性は消え、打って変っておとなしくなってしまう。そこでこれを桶に入れ、蒸し風呂のように首だけ外に出して加熱してやると、羽毛がすべて抜け落ちて「まるで人間のような」滑らかな肌になる（5）。ついで鳥はこれまた複雑な手続きの後に首を斬り落とされ、胸を裂いて集めた血と遺骸を焼いた灰に分離される。



明らかにここには、キリスト受難(パッシオン)の象徴たる、われとわが嘴でみずからの胸を裂きその血で幼鳥を養うペリカンとおのれの灰のなかから復活する不死鳥(フェニックス)との混淆からなる、錬金術的驚異博物誌のイメージが活用されているのである（6）。ここで作業員たちは最終過程を前に奇妙な試錬にかけられる。ローゼンクロイツをはじめとする四人の作業員が作業怠慢の廉をもって最後の秘蹟の場から外されるのである。四人は楽人たちの演奏する嘲笑と悪意の音楽に送られて見るも哀れに退場していくが、意外にも、扉口を背にするやいなや楽人たちは口々にお目出度うをいって四人を祝福するではないか。彼らこそは深慮から堕落の偽装の下に真に選ばれた最後の秘蹟の立会人だったのである。それかあらぬか、彼らを嘲笑した残りの作業員たちは、後に壁ひとつ隔てた隣室で、これこそは真の秘密伝授とばかり通俗的な錬金の秘法たる黄金の抽出に従事して天にも昇る心地を味うことになる。だが、最終の、もっとも隠密な秘密はけっして黄金造出のごとき卑俗な現実ではないのだ。かくて選ばれた四人は実験の全体を主宰する宮廷の占星術師アトラスの指導の下に世にも驚くべき最後の秘密に従事する。一口にいえば、それは復活の秘儀である。まず彼らは用意の水に先刻の鳥の灰を投じ、攪拌して粥状にしたものを加熱してから二つの小さな型(かた)のなかに封じ入れる。しかる後にこれを冷却して型から取り出すと、驚くべし、少年と少女の二体の明るく透明な像があらわれる。しかもそれらの人形(ひとがた)は、「硬いものでなく、人間のように軟かくて肉質であった」。しかしこれはまだ粘土で作ったばかりのゴーレムのように人間の形こそし

てはいるが生命のない木偶にすぎない。一同はそこでこれに鳥から分離しておいた血を注入する。するとみるみるうちに二人は成長し、しかもこの世の人とは思えぬほど美しい姿になる。だが、これでもまだ自然の温かさと感情は備わっていないのである。しかしアトラスが用意のラッパを木偶の口に当てがい、ラッパの上部を天井に開いた穴の方角に向けて定位すると、一瞬塔の穴は豁然と開いてそこから一条の炎がラッパの管を通して人形の内部を刺し貫き、これが前後三回に亘ってくり返されるとともに、創造の最後の環が閉ざされて二人はぱっちりと目を瞠くのである(7)。

かくて復活した王と王妃ははじめて婚礼の衣裳を着せられて、島から舟で王宮に送り返される。明けて七日目、選ばれた四人以外の贋作業員たちの王と王妃の突然の復活に驚く不審顔をよそに、真の婚礼の仕度がおこなわれる。島から帰った一行は美々しい行列に迎えられ、ローゼンクロイツはアトラスとともに特に選ばれて王の左右を衛り、王から「父」の名をもって呼ばれる光栄に浴する。しかし王の額からはまだ一抹の不安の影が消えない。それを裏書きするかのように、何者かがヴィーナスの秘密を覗き見た、という報知が入る。門番の占いによって明らかになった凶兆である。ローゼンクロイツは良心の苛責に苦しむが、ついに王との謁見の席で事の次第を隠さず告白し、甘んじて門番と自分の役を交替することになる懲罰に従う。物語の最後は奇妙な風に未完に終っている。「私は二人の老人、すなわち塔の主(門番)とアトラスに従って栄光ある屯所に導かれた。彼処には三つの寝台があり、私たちはそれぞれ自分の寝台に横たわった。そこでなお私たちは二(夜)……を過した……」ここで本文の途切れた後にさらに四行の大文字による後記がつづいている。

「ここで二枚の四つ折判草稿が脱けている。そして明朝は門の衛りに立たねばならぬと思い違えている彼(著者)は、故郷に帰ったのである」。

秘密の守護者門番、秘密の探究者ローゼンクロイツ、両者を媒介する秘密の開示者アトラスの三者は、かくて父と子と精霊の、あるいは硫黄と塩と水銀のそれにひとしい三位一体を形成し、さながらこの異種結合の後では、門と王宮と隠遁の家の三つの別々の場所にいることがただひとつの場所に存在することにほかならず、それぞれ別の場所に属するローゼンクロイツ、門番、アトラスの三者がただ一人の人間でもあるかのような、一者遍在の奇蹟が成就されるのである。故郷の隠遁地で結婚式への招待を受けたローゼンクロイツはさまざまの困難をつぶさに舐めた後、みずからの尾を咬む蛇ウロボロスの円環をなしてふたたび同じ隠遁の茅屋で瞑想に耽っている。あるいはあのこの世のものとも思えぬ数奇な冒険の数々は、瞑想家がその場所を一歩も離れずして体験した一場の夢乃至は幻視であったのかもしれない。いいかえれば、秘密を探求し、守護し、啓示し、啓示されるあらゆる人物がただ一人の全体験者「私」に、左辺の複雑な錬金術的象徴記号の加減乗除に満ちた数式が右辺の絶対の零=究極の秘密へと収斂するように、それとまったく同じように可逆的に交換されるのである。物語が一人称で語られていることの

深い意味もまたここにある。秘密の探究は達成され、しかも秘密はつつがなく保持されたのである。

すでに『ファーマ』によって知られざる結社薔薇十字団の存在を告知され、激烈な衝撃を受けていた当時のヨーロッパの知識人たちは、つづく『化学の結婚』に一斉に好奇の目を注いだ。一六一六年以降の数年間、『化学の結婚』をめぐる注解書は夥だしい数に上った。大部分はこの小説の錬金術的象徴法を解読せんとするものであったが、以下にF・マーク博士の研究にしたがってその若干を紹介しておこう。

まず『化学の結婚』公刊の翌一六一七年、ラティッヒ・ブロトッファーが、すでに一六年に発表していた『化学の光明』の第二巻をなす『いと大いなる光明』を書いて錬金術的解読を試みた。ブロトッファーの解釈によると、物語の七日間のそれぞれ一日は錬金術の「黄色の石の準備(プラエパラティオ・ラピディス・アウレイ)」の七つの段階に相当するという。すなわち、Ⅰ蒸溜、Ⅱ分離、Ⅲ腐敗、Ⅳ黒化、Ⅴ白化、Ⅵ赤化、増殖、醱酵、Ⅶ射出(卑金属から貴金属への変質)、治療。かくて結婚式前の七日間はじつに賢者の石製造の刻々の段階(スタディウム)に当っているのである。いうまでもないが、この七日間の創造の全過程はミクロコスミックに第六日の七階梯の復活の秘儀に要約されている。

ブロトッファーにしたがえば、この聖なる結婚式のための準備の物語は錬金術の純化の寓意である。「罪障ある物質に遭遇したならば、まず不純物から純粋物質を分離し、これを至高の純度にもたら



すすべを知らねばならない」。ブロトッファーはその説明のために第一日の最後に叙べられているローゼンクロイツの夢の記述を引き合いに出している。この夢のなかでローゼンクロイツは多勢の人間たちと鎖につながれて錯雑と縺れ合いながら暗い塔の底部にうごめいている。するとやがて塔の天井が開いてそこから老女が下を覗き、縄を七回降して囚人たちの選ばれた少数者を救助する。ブロトッファーによれば、塔は蒸溜壜(キューカービット)、鎖は悪徳(イムプリタス)にほかならない。さらに縺れ合った囚人たちは、錬金術師たちが金属変成のための最初の原素材(第一原質(プリマ・マテリア))として取り上げる物質の別名「錯雑たる塊(マッサ・コンフーザ)」を暗示している。塔の天蓋が開くのは、レトルトの蓋(アレンビクス)を開く作業にひとしい。天蓋が開くとき上にいる白髪の老人は蒸溜器の受容器(レセプタクルム)。縄は蒸溜水(アカ・ヴエヘンス)。重い鎖は固着した不純物(イムプリタス・アドハエレンス)。縄につかまりながら身体の重みのために腕が捥ぎとられてしまう囚人たちの捥がれた腕は、水銀(デフエクトウス)蒸発乃至気化(スピリトゥーム)。塔の底に取り残されて老婦人の嘆きを買った哀れな囚人たちは、壺の底に残った沈澱物(ファエッエス・イン・フンド・ヴァシス・レマネンテス)。物語のほとんどあらゆる摘要(シノプシス)がこのように錬金術の過程の逐一と符合する。

『大いなる光明』について暗号解読のための手引きとなるのは『緑の獅子の実践(プラクティカ・レオニス・ヴィリディス)』(「薔薇十字団王侯の化学の婚礼の間にいたる諸資格ならびに真の道。芸術のあらゆる愛好家のために公刊され且つC. V. M. V. S. によって印刷されたる、化学の結婚の二日間の補遺ならびに注釈同時収録」一六一九年)である。副題にあるように物語の最初の二日間だけの詳細な解説書であるこの本は、十八世紀にすでに稀覯本として名高かった。以下に同じくF・マークの引用

を要約して、物語のなかの象徴的形象とその錬金術的意味を対表にしてみよう。

(1) ローゼンクロイツに婚礼を告知しに出現する処女天使——知（サピエンティア）、しかもなかんずく自然哲学（フィロソフィア・ナトゥラリス）。

(2) ある名前の刻印されたラッパ——「ファーマ」（「伝説」の意）、すなわち薔薇十字団の綱領。

(3) 招待状——化学術、もしくは錬金術。

(4) 夢のなかの塔——「すなわち現世、この世界にあってわれらは暗黒の鎖の虜囚となっているために、自然を正しく認識することができない」。

(5) 夢のなかの老婦人——自然（ナトゥラ）。

(6) 夢のなかの縄——時間。

(7) 第二日目において主人公が旅の途上迷い込む森——「これは自然の観照であって、自然観照の道を彼は長い間あゆみつづけ、あらゆる事象の生成（ゲネラティオネム）と死滅（モルティフィカティオネム）を観察し、とどのつまり緑の荒野（すなわち緑の獅子）を窺い見てそこへと赴く。だが彼をしてくだんの荒野へ赴かしめた理由は、三本の西洋杉、すなわち塩、硫黄、水銀であって、これこそは正しき三原理である。この荒野には、真の自然水銀、太陽の水銀、ならびに金属の塩がある」。

右のようにあらゆる事象が錬金術的関連の相の下にながめられ、注釈されるのである。しかしいずれにしてもここで問題なのは狭義の錬金術——卑金属から貴金属への金属変成の技術ではない。なぜならば、『化学の結婚』の著者はつとに第六日の実験において素朴な黄金製造者たちを嘲笑しているからである。ポイケルトのような人が薔薇十字団の錬金術への関係を問題にしながら、「それが錬金術にたいしていかなる関係を持っているのかを確認することはほとんど不可能である。然りとも、否ともいうことができる」といっているのも、けだし当然であろう。すくなくとも当時の秘教主義者たちは、今日の化学者が自明のごとく駆使している、物質と化学記号の一対一の閉ざされた対応には無縁であった。したがってアンドレーエの描いた数々の錬金術的象徴がすべてそのまま具体的な金属変成の過程をあらわしている必要はいささかもないのである。『錬金術と芸術』の著者レンネップにしたがえば、錬金術師たちは彼らの（本来名づけることのできない）秘密を神話や博物誌や性風俗や占星術や数の魔術や——要するにさまざまの伝統的な形象体系からのイメージを借りて記述したのであった。錬金書がたんなる冶金学の専門書であるよりは、一種百科全書的な「世界の書」、いわば空想図書館の趣きを呈しているのはそのためである。このように多義的な象徴法のなかではすべてのものがすべてのものと結合し、すべてのものがすべてのものと交換可能となる。万象がたがいに交感し合う象徴の森！　ここからして『化学の結婚』は、バロック小説としても、錬金書乃至化学書としても、占星術書としても、エロチックな寓話としても、驚異博物誌としても——要するにあらゆる読み方が可能となり、一巻にすべての書が包摂される驚異を顕現せしめる。『化学の結婚』を錬金書としてのみ、あるいは小説としてのみ読む読み方がすべて片手落ちたらざるをえないというのも、その意味においてである。マラルメが構想した「すべての書の書」たる超

書物、同じく驚異博物誌と心理学とエロチシズムと空想社会主義と組合論と宇宙論とを結合したフーリエの『四運動の理論』、ジャン・パウルとノヴァーリスの全活動、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの迷宮的空想図書館の構想もまた、明らかに右の意味における究極の書物の探究であった。

『化学の結婚』は書物の精神史的展開のひとつの転回点に立っている。中世を通じてスコラ学が隈なく探究しつくした「神の書」、天地創造以前にすでに存在していたロゴスたる唯一の書＝聖書は、ルネッサンスの経過中、オリエントの自然認識のフィレンツェへの移植を通じてあらわれた「自然の書」に徐々に席を譲りつつあった。「自然の書」は、書かれたロゴスにたいするいまだ書かれざる書物、すなわち同じく神の手によって創られた自然のなかにすでに書き込まれていながらまだ文字化されていない書物の謂である。この隠された書を発見する術は当時〈Signatur〉――すなわち「記号（シグヌーム）の術」と呼ばれた。Signatur とは何か？

「事物の内的存在ならびに本質はすでにその形体のなかに書き込まれている。かかる思想は素朴（プリミチヴ）である。それは無学文盲の人びとの間にすら見られる思想である。それはまたそのアナロジカルな推論によって本来中世のものでもある。だが、自然魔術（マギア・ナトウラリス）が夢想家や探究家の心を魅していたこの時代のような時代にあっては、このような思想が学問的著作のうちにも忍び込んでくる。イタリア人たちがこれを活用する。ジャン・バッティスタ・デラ・ポルタの珍奇なる〈自然魔術〉、世を驚愕せしめ意表を衝くための珍品奇種に充満したあの驚異博物館は、この原理を存分に活用している」（ウィル＝エーリッヒ・ポイケルト『汎知論』）。

自然の書は、かくて中世を通じてすでに、司祭や神学者たちの拠る公然たる神の書とともに、無学文盲の民衆たちの実生活に依拠した自然観照を通じて隠されながら――すなわち文字化はされずに――培養されきたったのである。みずから長い放浪を通じて民衆と接触し、その素朴な民間信仰や自家医療の方法から知の源泉を汲んだパラケルススは、イタリア人とともにSignatur の巨匠であった。パラケルススの錬金術とポルタの観相学はこの唯一の源泉を通じてこそ異種同体なのである。同時にしかし同じ源泉から汲んだルターはその施術の方向を上に向け、教権の偽善の不純物を剥いで神の書（聖書）本来の光明を顕現せしめようとした。薔薇十字団運動を「ルターとパラケルススの混血児」と定義したポイケルトは、以上のような精神史的背景を踏まえて発言している。ここからして薔薇十字団の、一般に秘密を原則とする結社や個人の、反逆的急進性と内密でナイーヴな隠遁性との奇妙な結合の謎も分明となるはずである。下降すれば源泉を共有する無学文盲の徒の間にまぎれて隠され、上昇すれば支配階級の偽善の仮面を剥いでやまないこの両性具有者は、ヘルメスのように逃げ足が軽捷であるために容易に捕え難い。もはやいうまでもないが、『化学の結婚』の秘教的急進主義、プロテスタントの偽善的な擬似教権性にたいする苛烈な諷刺もまた、その至福感に満たされた隠遁の内密性と根を同じうしているのだ。アンドレーエの場合には生来の聖職者的隠遁気質が勝っていたために、生

涯に亘って劇的な受難は起らなかった。だが、もう一人のバロック詩人、あのバロック文学中最大の言語遊戯の達人たるキーリン・クールマンは、薔薇十字の福音を伝導するためにスペインのフェリペ二世の宮廷を捨ててロシアに赴き、狂信的活動の後モスクワの総主教の命によって火刑台の露と消えた。英国の薔薇十字団員ジェイン・リードはアングリカン正教とクロムウェルに重なる迫害を蒙る。イタリアの結社員フランチェスコ・ボルリは異端審問所に終身刑を課せられて獄死(一六九五年)。しかし権力はその後もこの強力な源泉から汲む結社の存在にたえず脅かされつづけるであろう。フランス革命直前のパリにはフリーメーソンが跋扈する。越えて十九世紀ロシアのデカブリストたちは薔薇十字団の圧倒的な影響下にあった。

薔薇十字の秘蹟を文学的主題として取り上げた詩人たちもすくなくない。『化学の結婚』以後、直接に薔薇十字団の影響下にあった文学作品の二、三を挙げれば、アーダルベルト・フォン・シャミッソーの譚詩『同志アンセルモ』、ラ・モット・フーケの『ウンディーネ』、ポープの『髪盗み』、マイリンクの『西の窓の天使』などを数える。このうちフーケとポープは、ほかでもない、人間は自然のなかでありとあらゆる好意ある精霊(空気の精、水妖精、地の精)に取り巻かれていると主張する、先の獄死哲学者ボルリの教説に鼓舞されていた。

しかしすでに見たように、秘教主義が公開された綱領（プログラム）による啓蒙活動を通じて伝播されることは論理矛盾である。もともと名づけら



れない秘密を原理とするこの隠された運動は、その結社名がよし薔薇十字を名乗ろうと、名称によって限定されることはない。アンドレーエの真正の僚友はむしろ孤立した詩人たちのなかに見出される。アダム・ヴァイスハウプトの光明派に鼓吹されたネルヴァル、フーリエ、ジャン・パウル、ノヴァーリス、ブレンターノ、マラルメ、カフカ、ブルトン。とりわけブルトンをめぐるシュルレアリスム運動は、「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと不可能なもの、高い所と低い所がもはや互いに矛盾したものとしては知覚されなくなるような精神の一点」にたいする確信からしても、その錯雑たる結合術からしても、後期における魔術探求への耽溺からしても、薔薇十字団の公開綱領からではないとしても、その綱領が汲んでいる同じ源泉から啓示を汲みとっていた、みずからの自動記述のメカニズムを遠からぬ将来明らかにするにちがいない。このように時代と場所とを隔てて孤立によって到達する源泉は、さながら四次元の地表に散在する花々に同じ水源から恩寵を送り届ける遍在する地下水にひとしい。孤立によって共有される源泉は、源泉からの孤立にほかならぬ文明の束の間の連続性の死滅の後にやがて隠されていたその無尽蔵の秘密を顕わすであろう。その秘密とは文明の強制する結合原理の死の後に全容をあらわす「自由な結合（ユニオン・リーブル）」であろう。C・G・ユングが晩年の大著『結合の神秘（ミステリウム・コニウンクティオーニス）』の冒頭を『化学の結婚』を顕彰する一文からはじめたことは偶然ではない。

# 黒い太陽の神話
## 錬金術的宇宙観

巖谷國士

今日フランスに、「ソレイユ・ノワール（黒い太陽）」と名乗るごく小規模の文学叢書があって、戦後シュルレアリストのジャン＝ピエール・デュプレイとか、ジョイス・マンスールとか、アラン・ジュフロワとかの諸著作や、最近ではアントナン・アルトー、ジョルジュ・バタイユらに関する評伝の類を発行していることは、御存知の方も多いかもしれない。この叢書は一九五二年以来、フランソワ・ディ・ディオの編集によって継続されてきたもので、各冊の裏表紙には必ず、総体的な標語として、十九世紀の大隠秘学者エリファス・レヴィの、「曇りなき太陽をあえて見つめんとする大胆な者は、盲目となる、そのとき彼にとって、太陽は黒い」という、いささか謎めいた銘句が掲げられている。これはよく調べてみると、『大神秘の鍵』（一八六一年）から採られた言葉なのであるが、エリファス・レヴィがそこで欲していたのは、善悪を統一する絶対知であるところの、「秘法中の大秘法」に近づこうとする大胆な入門希望者たちに、その恐るべき危険と困難を知らしめることであったらしい。というのは、人はこの大秘法を手中にすることで、神と悪魔との永遠の対立を自己の裡に閉じ込める結果となり、「それは太陽の火を消して世界を滅ぼすところの毒を呑むにも等しい」からというのであって、なるほど、もっぱら「黒い」出版物の刊行を目ざし、一種のイニシアシオンを読者に課そうとする叢書にしてみれば、これはお誂え向きの標語だったと考えられるのである。

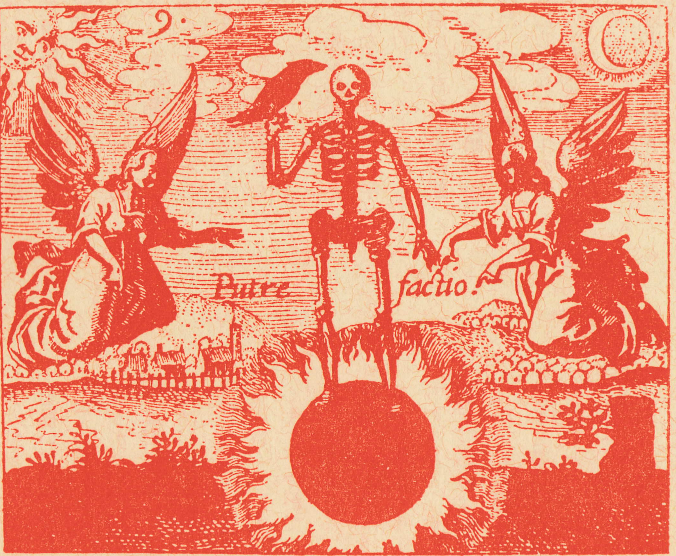
要するに、エリファス・レヴィの神秘的な警句によって、この叢書は一つの否定的な風土を包括しようとしており、事実それは成功しているように思えるのだが——、しかしこの際、叢書そのものの内容についてはどうでもよかろう。私が言おうとしたのはただ、「黒い太陽」というまことに端的な宇宙論的シンボリズムが、このように世俗的な形ではあれ、何らかの座標決定を促すものとして、現代にも生存しているという事実に他ならないのである。もちろん、私が「生存している」と言うのは、それがおそらく人間の想像力とともに古い、一つの普遍的な価値をもつシンボルであって、エリファス・レヴィがこれをイニシアシオンの一項に導入したときにも、彼は当然、その遠い淵源を想起していたと考えられるからだ。実際、「黒い太陽」の夢想家は古来数知れず存在していた。天文詩学の研究家エレーヌ・テュゼが明らかにしたように★、とくに浪漫派以後の詩歌や宇宙文学において、じつに多くの作者たちが、この「黒い太陽」のイメージを喚起しつつ、それぞれ固有の想像の契機として

いたのである。早い話が、私たちはそのもっとも特徴的な例として、たとえばヴィクトル・ユゴーの「夜の放散する恐るべき黒い太陽」（『闇の口の語ること』）や、ジェラール・ド・ネルヴァルの「メランコリアの黒い太陽」（『廃嫡者』）や、あるいはバンジャマン・ペレの「驟雨を輝かす黒い太陽」『星雲』などを、ただちに思い起すことができよう。一方、造型芸術の側面では、エドワード・ヤングの『夜想』に付したウィリアム・ブレイクの水彩画や、オディロン・ルドンのいくつかの作品、とりわけあの陰欝な『溺死者』や、現代では、マックス・エルンストのフロッタージュ風の画面に姿を見せていた、一連の無気味な「黒い太陽」の相観が思い浮べられる。のみならず、近代の「科学的」と称される天文学の分野でも、恒星論に関する新しい仮説が立てられるたびに、しばしばこのイメージが、強迫観念めいて頭をもたげてきたことが知られるのだ。そして現代の神秘文学とか、サイエンス・フィクションの類を含めるならば、黒い太陽をめぐる夢想の表現は、思いがけず、広汎に見出されるものにちがいない。――いったい、このようにしばしば再現され、つねに凶々しい予兆の雰囲気をふりまいてきた「黒い太陽」とは、いかなるシンボル的内容をもつイメージだったのであろうか。

　もちろん文学的表現として見た場合、これはそもそも、太陽の現実のありようの転移、ないしは否定であって、その想像的内容に具体性が与えられるときには、当然いくつかの類型を分岐しうるものだったろう。そればかりでなく、これが元来典型的なオクシモロン（撞着語法）でもあって、むしろ常套句的な言いまわしに転化するほどまで、到るところで繰り返されてきたことにも留意しなければならない。例を挙げれば、ハインリッヒ・ハイネがある女の眼を称して、「おお黒い太陽よ、私は何度おまえの裡から熱狂の荒々しい焔を飲み、火に酔うて危機に瀕したことだろう」（『難破者』）と歌ったり、またシャルル・ボードレールが、「僕は彼女を黒い太陽にも譬えよう、もし人が、光明と幸福とを降り注ぐ黒い恒星を想像することができるならば」（『描きたい欲望』）と記したりするような場合、これらは浪漫派詩人にとって紋切型とも言うべく、単なる比喩として召喚されたにすぎないとも思われる。しかしこのようなイメージの選択が、彼らにとって、否定的価値に結びつく感覚と感情を、光を放つ要素の上に投与しつつ、黒の輝きを逆に称揚するという、弁証法的な精神の行程にあったことは明らかだ。オクシモロンとは、それ自体一つのコスモスの表示である――すなわち表現のありようとして、ニコラウス・クザーヌスのいわゆる「相反するものの一致」を呈するこのイメージは、彼らの無意識的記憶においてひそかに、光と闇、善と悪の二元性の統一を聖化するところの、本来の宇宙論的内実に結びついていたと思われるのである。詩人とはむしろ、こうした古型のイメージに依拠することで、われ知らず一つの超個人的様態を回復し、コスモスとの連絡再建の機縁を得てしまう存在なのかもしれない――ミルチャ・エリアーデも『イメージとシンボル』のなかで、「アルカイックなシンボリズムは、かかるシンボルをどれ一つとして認めない《写実的》な作家の作品にさえ、ひとりでに再現してくるものだ」（前田耕作訳）などと述べて

いる通り、いかに平俗な比喩として召喚されたものであれ、「黒い太陽」のようなシンボルの根は、あくまで深いところにあったと考えるべきなのである。

ところで、「黒い太陽」なるものの具体的な表現として、私たちがまず第一に想起しがちなものはと言えば、おそらく、太陽そのものが黒くなり、それとともに世界に闇が訪れるという、終末的な恐怖のイメージではなかろうか。ヨハネの黙示録第六章の有名な一節、「第六の封印を解き給ひし時、われ見しに大なる地震ありて日は粗き毛布(けぬの)のごとく黒く……」といった特徴的な言葉を思い起すまでもなく、太陽の暗黒化ないし冷却を夢想する終末のヴィジョンは、古来のアポカリプス風文学のさまざまな局面で、個々に類型的な描写を伴いつつ、ほとんど紋切型のように繰り返されてきたものだ。一つだけ例を挙げるなら、彼自身特異な宇宙観の持主であった先のネルヴァルが、『オーレリア』第二部四章において、「私は荒涼とした空に黒い太陽を、そしてチュイルリ宮の上には、血のように赤い一つの天体を見たと思った。《永遠の夜がはじまるのだ。しかもそれはおそろしいものになるんだ。ひとが太陽はもうないことを知ったら、いったいどんなことになるんだろう》と独りごとをいった」(稲生永訳)と書いているのは、当然アポカリプスの異変の再現であった。『オーレリア』のみならず、『幻想詩篇』その他多くの作品から知られるように、ネルヴァルは生から死へ、死から再生へという固有の心理的、宇宙的イニシアシオンの過程と重ね合わせて、天体がエネルギーを使いはたして黒く冷たくなり、やがて冬眠に入るという固定観念を抱いていたらしいが、これは後にも触れるように、多くの浪漫派作家たちや、ことに世紀末の通俗宇宙論作家において、もっともしばしば喚起された「黒い太陽」の類型に近いものである。しかもこの場合、興味ふかいことに、こうした宇宙的変容のヴィジョンが、浪漫派文学に先立って、すでに近代天文学のさまざまな著書のなかに、幾度か顔を出していたことを付記せねばならない。やはり一例にすぎないが、「燃えない、また燃え切ってしまった物質、たとえば灰のようなものが表面に堆積し、また最終的には空気が欠乏するために、太陽には最後の日が来る。そしてその火焰が一度消えてしまえば、いままで全宇宙殿堂の光と生命の中心であった太陽の所在には、永遠の闇が蔽うであろ




ミュリウス『フィロゾフィア・レフォルマタ』より（P28参照）

う」と書いたとき、カントもまた、科学的推論の形をとりながら、じつはアポカリプスの予見を反覆していたにすぎないだろう。そして十八世紀天文学につきまとっていたこの世界の終局、天体の永劫の死という観念を継承して、十九世紀後半の宇宙論家デュ・プレルなどは、「すでに光を失った太陽が、最後の努力でもう一度燃え上り、そして凍結の運命を免れる」（スワンテ・アレニウス『科学的宇宙観の変遷』による）であろう時を思い描き、一種の輪廻説によって世界の破滅を救おうとしたけれども、太陽という天体にはたして決定的な死が訪れ、黙示録風の「黒い太陽」が具体化されるかどうかは、どうやら現代の天文学にあってもなお、完全に解消されたとは言えぬ問題なのである。

熱と光の源であるべき太陽が、冷却してやがて死んだ黒い球体と化し、人々の眼前に暗黒をくりひろげる——詩的なものにせよ科学的なものにせよ、このような「黒い太陽」の類型的なイメージはしかし、古今の宇宙終末の想像において、同時に黒い不吉な要素の独立、すなわち太陽の二元化という観念を派生してきたことが明らかだ。たとえば、同じ終末の光景のなかに置かれた「黒い太陽」であっても、かの『フランケンシュタイン』の作者にしてシェリーの未亡人であったメアリ・シェリーの、『最後の人』と題する先駆的サイエンス・フィクションにおいて描き出されたそれは、謎の疫病の流行する西暦二〇九二年のある日のこと、西の地平から忽然と姿を現わしてわれわれの太陽を隠蔽し、暗黒の光線を投じつつ東の地平へと去ってゆく、悪しき「第二の太陽」のイメージに他ならなかった。そう言えば、シャルル・フーリエも『四運動の理論』のなかで、ビュフォンやラプラスの宇宙説に影響されてか、近い将来一つの巨大な彗星が太陽系に飛来し、「副太陽」となって威力をふるう光景を描いているけれども、このような太陽の敵対者、ないし代理者としての黒い天体というイメージもまた、人間の想像力にとって抜き去りがたい、宇宙的悪夢の一系列として登録する必要がありそうだ。第二の黒い太陽の出現を伴う、世界の終末のヴィジョンの例としては、世紀末の作家アベ・モルーの、『われわれはどこへ行くのか？』によってこれを代表させることができよう。すなわち、地球最後の宵、「巨大な赤い波が西の方より昇って、雲を血の色に染めつくす……やがてこうした天空の大火のただなかに、暗い銀色をした球体が出現する。これぞ黒い太陽、宇宙空間の放浪者であり、彼は惑星たちの運命を司る輝かしい天体（太陽）を併呑すべく、天空の奥処より馳せ参じたのだ」（エレーヌ・テュゼの引用による）というのである。後に見るように、このドッペルゲンゲルめいた太陽の敵手、邪悪な使命を帯びた侵入者のイメージと、それ自体黒くなる太陽との相違は本質的であろうが、——それにしても、「黒い太陽」の名を帯びている以上、イメージとしての起源は、必ずしも、別個のものと考えることはできないのである。

テュゼが『宇宙と想像力』のなかで示したように、宇宙の終末の光景として、一方に太陽の膨脹と熱上昇、それに伴う地上の乾燥ないし大火災という夢想を抱く天文学者、詩人たちがあり、これを仮に「火の息子たち」と呼びうるならば、反対に太陽の冷却と死、あ

るいは何らかの闇の到来を告げるこれら「黒い太陽」の夢想家たちは、さしずめ「夜の息子たち」の一群に加わるものと言えよう。色彩のシンボリズムの初歩的段階では、むろん黒は何よりも夜であり、冷却であり、死であり、終末であり、虚無である。この黒という呪力において、彼らは将来における何らかの闇の支配を予見するのみならず、しばしば即刻に感覚を逆転して、現実的と見なされている太陽の至上の存在性を、一閃に覆すことすら望むのである。とりわけ二十世紀の神秘家たち、D・H・ロレンスとか、あるいはルネ・ドーマル、マルコム・ド・シャザルのようなシュルレアリストに窺われた、形而上学的ですらある太陽の否定という思想もまた、現代の終末論的風潮と不可分のものかもしれない。たとえばジョルジュ・バタイユのような人物が、「太陽は黒い——一個の存在の美は穴蔵の底——決定的な夜の叫び——光のうちにそれを凍らす——戦慄を愛づるものは——夜の欲望」(『大天使のように』生田耕作訳)などと言い放つときにも、そこには否応なく、古き宇宙論的シンボリズムと暗々裡に重ね合わされた、現代に固有の戦慄が映し出されているのではなかろうか。ここにおいてはじめて、先のエリファス・レヴィの銘句に隠されていた意味も、思いがけぬ奥行をもって開示されうるはずだが、——しかしここでは、これ以上例証を挙げることはせず、漫然たる展開も一時中断して、さらに往昔の例に遡ってみなければならない。肝腎なのは、言うまでもなく、各時代に形を変えて再現し蘇生してきた、「黒い太陽」の唯一の原型を知ることに他ならないだろう。



● いわば、「一個の黒い太陽から徐々に生まれた数多の黒い太陽たち」(オーディベルティ)——この凶々しくも蠱惑的な、数多の「黒い太陽」の共通の源については、やはり先のエレーヌ・テュゼが、簡明ながら興味ぶかい考察を試みている。すなわち、それを紹介すれば、エリアーデが『宗教学概論』その他で暗示しているように、人間の裡に宇宙の全体への直観が芽生えた太古の時から、すでに、昼を統治する神である太陽に相対して、夜を統治する何らかの神、「不可視の」天体の存在が信じられていた形跡があるけれども、この見えない天体という観念こそ、「黒い太陽」の原型だったのではあるまいか、というのである。こうした観念はまず第一に、太陽が昼と夜とにおいて各々別個の相貌を呈する——つまりただ一つの太陽が「夜」を通過するあいだ、一時的に闇の支配者として暗い天体になる、という形で表わされたと考えられるが、たしかに『リグ・ヴェーダ』の太陽讃歌の、「スールヤは、中天に、ミトラ(昼の神として)とヴァルナ(夜の神として)との二つの色(光明および暗黒)を現わす、(人々をして)見しめんがために。彼の一つの現れは無限にして輝き、彼の駒は他の黒き現れをたたみおさむ」(辻直四郎訳)といった言葉のなかに、私たちはその典型的な表現を認めることができる。太陽神スールヤは本来、光明と暗黒をそれ自身のうちに統一した、一種の完全性の神格だったのである。

　昼と夜との二面性という考え方は、初期の哲学に共通して見られた、普遍的な光と闇との対立に吸収されうるものだが、言うまでも

なく、あらゆる二元論的な哲学において、光が崇高な善の性格を代表するのに対し、闇は混濁せる此岸の世界、邪悪な精神そのものに合致するのである。ところで注意すべきは、事の成行として、昼の太陽と夜の太陽という二面性の観念が、二つの異なった天体に分配されうるものだったということであろう。現にインドのみならず、バビロニアからギリシアにおいても、惑星のなかでもっとも外側に位置し、もっとも強力なものと信じられていた「土星（サトゥルヌス、クロノス）が、夜における太陽の代行者、闇の太陽と見なされた事実が確かめられるのだ。そもそも天体と鉱物のあいだに、アナロジーの関係が設けられた最初から、太陽は輝かしい黄金であるのに対して、土星は黒き鈍き鉛であった。土星の属性はつねに変らず憂欝の黒色であって、これは実際の土星の色合と一致しないが、神話的思考の次元では体験との矛盾などは問題にならない――ともかくも、土星は早くから黒き天体として、太陽の邪悪な副身、いわば「反太陽」の地位を与えられる運命にあったのである。「土星よ！　巨大な球体よ！　不吉な姿をした星よ！／……濃霧に、毒気に、暗闇に苛まれる天体よ！／冬と夜とから作られた地獄よ！」（『サトゥルヌス』）といったヴィクトル・ユゴーの詩篇を見れば、後世に伝えられた黒きサトゥルヌスの凶々しき相貌が、もっとも端的に知られるであろう。

　こうしてみると、未来のある日どこからともなく出現する、メアリ・シェリーやアベ・モルーの「黒い太陽」なども、じつは、この土星の古きシンボリズムが投影された形象ではなかったろうか、とも思われてくる。もっとはっきりした形では、すでにレティフ・ド・ラ・ブルトンヌが『ニコラ氏』のなかで、しばしば、「曇った太陽」なるもののことを語っているけれども、これなどは光の天使たる太陽に対置された「闇の天使」に他ならず、明らかにこの場合、サトゥルヌス（土星）がサタン（悪魔）に置き換えられていることが知られるのだ。しかしながら、このような太陽の二元論だけで、すべてが説明しつくせるわけではない。むしろ注目すべきは、こうした二元論的な黒い太陽以前に、おそらくこれは例の天照大神などの場合と同様、日蝕のような異常現象からの類推も働いていたと思われるが、人間の内的生活の試煉のリズムと正確に呼応する形で、太陽そのものが黒くなる、あるいは黒の期間を迎えるという、さらに根強い考えが存在していたことである。すなわち、太陽もまた、生・死・再生のイニシアティックな時間推移を体現しつつ、若返って以前よりいっそう壮麗に輝くために、一定の期間、いわば「冬眠」の時期を経ねばならないというのであって、これはもちろん、周期的な宇宙の創造および破壊という、無限の反覆のドラマティックな節目の一環であった。たとえば、こうした宇宙周期の教義をもっとも入念に作りあげたものとして、インド古代の輪廻思想があるけれども、そこで想定された最小の周期――すなわちクリタ・ユガ、ドヴァーパラ・ユガ、トレター・ユガ、カリ・ユガという四段階のうち、最後に来るカリ・ユガこそは「濁悪の年」、つまり「黒」の属性をもつ苦難の時代であったことを思い起そう。ルネ＝リュシアン・ルソーの定義した通り、あらゆる時代、あらゆる場所において、黒のシンボリズムは死を

表示すると同時に、内在する新たな変容、「蘇生」の予兆をも包括するものだ。したがって、「黒い太陽」という変異のイメージもまた、ここでは創造から破壊へ、破壊から再創造への宇宙的周期に組入れられた、太陽に不可欠の、試煉の時期を意味するものに他ならなかった。すでに検討したように、おそらくもっとも広汎に見出される、終末論的様相を呈する「黒い太陽」の類型は、このようなわけで、未来における再孵化に逆転されうるイメージだったのである。

（この場合、インド的な宇宙周期の思想を近代に再現したものとして、シャルル・フーリエの歴史観が思い起されよう。フーリエは地球の経るべき三十二の期劃のうち、人間社会がまず未開、野蛮などを通ってさらに「文明」という現行の濁悪時代を経過し、やがて「調和」の幸福時代へ移ることを説いているが、この文明から調和への「突然の」転化を特徴づけるものとして、「北極冠」なるものの生成を強調しているのは興味ぶかい。というのは、北極冠とは社会の変革と照応する宇宙的変異――地球の上方に冠さるべき一種の環なのであるが、これがじつは、土星の環のアナロジーに他ならないからである。フーリエによれば、人間社会もまた一旦死んで生まれ変らねばならない――その試煉をひそかに象徴するものとして、ここに土星のシンボリズムが介入してきたとも考えられるのだ）。

死は外見上のものにすぎず、太陽はやがて以前よりも明るい光を放ちながら、この試煉から脱け出てくる――しかしこの場合、一度黒く冷却した天体が再生するためには、その黒色の裡に、何らかの火が蔵されていなければならないだろう。面白いことに、チャールズ・シンガーらの紹介している十二世紀の女幻視者、ヒルデガルド・フォン・ビンゲンの宇宙図においては、天球の最外側のゾーンをなすものとして、「輝く火」「黒き火」の二つの層が描かれているけれども、このような黒い火、あるいは黒の内なる火という観念もまた、太陽の二元論と同様に古いものであって、ジャン＝ピエール・ベイヤールなども言う通り、私たちは古来の神話や隠秘学の文書、また浪漫派の詩歌のなかで、幾度となく、その種のイメージに接することを得るのである。しかしもちろん、この観念がもっとも深い内実を与えられ、定着される機縁を作ったものと言えば、ほぼ二千年ものあいだ西欧世界につきまとっていた、錬金術的シンボリズムに他ならないであろう。「黒き火」の寓意は錬金術の書物にたえず現われ、しばしば太陽のシンボルと不可分に扱われるものだが、たとえば十四世紀の方士ラモン・ルル（ライモンドゥス・ルルス）などは、もっとも端的に、太陽が墨のごとく「黒く」なるとき、その内部は依然として、「ルビーのように、あるいはエスカルブクル（鉄礬柘榴石）のように、赤い」と断定している。すなわち、一旦黒き死の試煉に遭った太陽が、この内なる赤色の表出とともに、ふたたび新たな輝きをとりもどし、今度は不死の太陽となって飛び立つ、というのである。これを「変質」のプロセスに重ね合わせるならば、いわゆる「哲学者の卵」のなかから、赤色を身にまとった王子が生まれ出てくるといった、神的再生の寓意の形をとるであろう。これのみならず、中世の錬金術のイコノグラフィーのなかには、太陽が羽根を生やして、墓（死）のなかから飛び立ってくるという図柄が、し

ばしば見出される。実のところ、「黒い太陽」というシンボルそのものが、錬金術の思想に至ってはじめて、真に熟成されたものと考えられるのである。

　C・G・ユングの『心理学と錬金術』によれば、「『ロザリウム・フィロゾフォルム』はヘルメスにこう言わせている、《われ（石）は光明を生む、しかして闇もまたわが本性なり》と。錬金術は同様にソル・ニゲルを、すなわち黒い太陽を知っているのだ」という。この錬金術的な「黒い太陽」を図像化した典型的なものとして、いま、十七世紀のヨハン＝ダニエル・ミュリウスによる、『フィロゾフィア・レフォルマタ』の寓意画を目の前に置いてみよう。これは「変質」の複雑怪奇なオプス（作業）のうち、「腐敗（プトゥレファクティオ）」の過程を表わしたイコノグラフィーで、二人の天使のあいだで無気味な相貌をした死者（骸骨）が、右の手に梟をとまらせ、黒い球体の上に立っている――すなわちこの骸骨は「黒（ニグレド）」を象り、球体は「黒い太陽（ソル・ニゲル）」を象るというものだ。ところで、この黒々とした太陽は、あたかも皆既日蝕の際の紅焔のごとく、明るい炎に包まれているのであるが、これは一つの「死」の表示であると同時に、来たるべき新たな宇宙的ドラマ、太陽の蘇生を予告するものに他ならない。つまりここにおいても、問題は物質変容のプロセスとアナロジックに結ばれた、生-死-再生の宇宙論的周期なのであって、「黒い太陽」のシンボリズムの真の方向は、この錬金術の検討においてはじめて獲得されるように思われる。ここでしばらく、錬金術の宇宙観を一瞥しておく要があるだろう。



●

錬金術における多種のシンボリズムが、本来「多価的」なものであり、物質の純化の各過程を表示すると同時に、宇宙の生成の各過程、および人間の精神的試煉の各過程をも表示していることは、今日の研究、とくにユングやエリアーデの明らかにしたところである。たしかに、二千年にわたって人間精神を支配していた教説が、単に黄金を偽造するための努力の表われにすぎないと考えるならば、それは錬金士たちの知的能力を、不当に低く評価する結果となろう。エリアーデが主張したように、錬金術の起源は必ずしも黄金の模倣ではなく、また鉱物に関する科学技術そのものでもなかった。おそらく、最初の錬金術的な作業を促したものは、太古の採鉱者や冶金師たちの神話、シンボリズムとの出遭いから芽生えた、物質の「生」に関する体験的な発見である。すでにシャーウッド・テイラーなども、『化学への序曲』のなかで、錬金師たちにとっては、実験室における功利的な成果よりも、観察と推理、つまり一定の道徳的価値に結びついた、作品への共感と融即の方が重大であったとしている。すなわち、彼らは物質のドラマティックな生に参劃することで、自らの「魂の変質」をも意識していたのである。言いかえれば、錬金術とは、物質の変容への融即によって神の受難、死、蘇生のシナリオを再体験するところの、本質的な人間変革への夢想であったとも考えられよう。

　ところで、あらゆるイニシアシオンは、宇宙開闢の反覆なのである。錬金士はまず物質を溶解して、「第一物質（プリマ・マテリ

ア）」に還元することを求めるが、これは物質の受難―死を意味すると同時に、「宇宙論的局面において、開闢以前の闇、原初のカオスへと回帰することに他ならない。つづいて、この混沌とした状態のなかから、「化金石」の獲得に到達すべき、「変質」のプロセスに入るわけだが、言うまでもなく、この作業こそはもっとも肝腎かつ複雑なものであり、錬金士たちはありとあらゆる寓喩の喚起によって、これを私たちにとってますます難解なものとしている。ただしつねに通用していた図式は、物質がこの「オプス・マグヌス」のあいだに、「黒」「白」「黄」「赤」の四つの段階を経過するということで、この色彩の順次的変化はそもそも、錬金術の宇宙周期の観念に直結していたものであろう。もちろんこの場合、「黒（ニグレド）」こそは最初の色、そしてさらに「黒よりも黒い黒（ニグルム・ニグロ・ニグリウス）」へと転化さるべき、もっとも本質的な過程であった。そもそも、錬金術のすべてはこの「黒」の夢想に出発すると考えられるほどであって、ここに「黒い太陽」のシンボルが介入してくるのも、その宇宙的夢想の一環にすぎなかったとも言えるのである。

　このようにして溶解され、原初の混沌状態にもどされた物質のなかで、二つの鉱物元素、それも主に硫黄と水銀が結合されることになるが、錬金術のシンボリズムにあっては、前者が太陽、後者が月に合致していることを記憶せねばならない。この場合、太陽は「王」、月は「女王」でもあって、両者の「婚姻」が非難に密なものであるとき、男性要素が女性要素に吸収されてしまうこととなり、これがしばしば「日蝕」として表示される。すなわち、先に示したミュリウスの寓意図「腐敗」における黒い太陽は、この結合の過程を表わしたものに他ならないのだ。さらに、ラモン・ルルの例でも見られたごとく、内なる光明が徐々に現われて、やがてこの婚姻から赤色をまとった「王子」、つまり物質の栄光状態への転化を早める「石」が生まれ出てくるが、これは魂の純化の過程に一致すると同時に、宇宙論的局面で言えば、曙光の回帰、日蝕の終焉――すなわち、四十日間に及ぶべき「ニグレド」の過程に相当する、長い闇の期間をようやくにして終えた、太陽の新たなる活化を象るものなのである。――結局、錬金術における「黒い太陽」のシンボリズムを要約すれば、ざっと以上のようなドラマを包括することになるであろう。

　言うまでもなく、「ニグレド」はまた闇の試煉の期間における太陽の化身として、しばしば「サトゥルヌス」の呼称をも与えられることがある。先のミュリウスの『フィロゾフィア・レフォルマタ』のなかで、「土星がそのもっとも深い隠れた本性において、太陽であることはまことに真である」と語られているように、鉛から黄金を生ぜしめることは、土星から太陽を生ぜしめることと同一視されたのである。さらに占星術の思想とも結びついた形で、この太陽と土星と化した状態は、人間の裡に「メランコリア（憂鬱）」を植えつけるべき、不吉な一過程ともされていた。デューラーの有名な銅版画から想を得たと言われる、ネルヴァルの「メランコリアの黒い太陽」がこの観念を反映していることは周知だが、このような事情からして、「ニグレド」を表わす錬金術のイコノグラフィーはつね

に、何らかの恐ろしい邪悪な要素を含むことになったのである。しかし、重ねて注意すべきなのは、このような錬金術における「黒い太陽」の観念が、土星の要素と結びついていたにもせよ、それはあくまで太陽が一時的に「土星化」する限りにおいてであって、決してはじめから悪魔の星を措定するような、太陽の二元論に帰着するものではなかったことだろう。すでに見てきた通り、ここではつねに変ることなく、錬金士の処方によってかの「哲学者の卵」を孵化すべき、黒の裡に匿された「火」こそが問題であったのだ。

要するに、錬金術の「黒い太陽」とは、一旦は黒く冷たくなりながらも、自らの裡に不可視の火を脈打たせつつ、ひそかに新たな光輝の表出を準備する唯一の太陽に他ならなかった。すでにあらゆる古代人は、太陽の暗黒化と消滅を怖れていたけれども、錬金術はこの不吉な現象に一つの積極的な価値を与えつつ、さらに人間精神を参劃せしめることによって、恐怖の克服を目ざす一面をもっていたとも言えよう。この意味でもユングが錬金術を称して、宇宙をその全体において回愈せしめんとする、コスミックな救済の原理と考えたのは正しい。実際、すでに例を挙げてきた近代のさまざまな「黒い太陽」のイメージは、それが錬金術思想の線上にあるかどうかの一点で、完全に二つの類型に分岐することが明らかなはずである。そして人間の宇宙的体験と合致した、真に生きた純正のイメージはと言えば、錬金術的変質の「黒い太陽」の方であるにちがいない。もちろん、土星に託された悪魔的な黒い天体の観念とともに、太陽の暗黒化への恐怖の念は、錬金術以後にも根強く残存していた。そしてそこに継続されていたのは、太陽の一元論と二元論との、暗々裡の闘いであったかもしれない。たとえば、すでに天体観測の技術の進んでいた一五七二年と一六〇四年に、「新星」が出現して束の間の燃上の光景を見せ、天体消滅の恐怖をふたたび甦らせた事実があるが、デカルトからフォントネルの時代に至っても、この固定観念は一向に絶えることなく、むしろ科学的理論の衣をまとって強化される結果となる。すなわち、錬金術の宇宙論的シンボリズムを通過して後、近代天文学の発達とともに、「黒い太陽」は新たな段階に入ったものと考えられるのだ。

●

たとえば、D・H・ロレンスは『アポカリプス論』のなかで、「吾々の太陽は古代人のコスモス的太陽とはまったく異なったものであり、はるかに価値低き存在である。たしかに吾々も太陽と称するものを眺めてはゐるが、かのヘリオスは永遠に失はれてしまったのだ」（福田恒存訳）などと歎じているけれども、なるほどその通りかもしれない。宇宙とともに生きていた古い時代の人々が、太陽の生命、のみならず未来の死に文字通り参与していたのに対して、現在私たちが頭上に見ているものはと言えば、たかだか「燃焼するガスの球体にまで縮小せられてしまった科学的発光体」にすぎないからである。近代の天文学の歩みは、たしかに、このような宇宙との感応の喪失の歴史であろう。しかし、太陽の「体験」は失われたとはいえ、それはシンボリズムとして強固に生存し、むしろ原初の夢想へと、近代人を促してきた過程が確かめられるのだ。古代人は

たとえば、「日蝕」の現象から「黒い太陽」の実在を直観したが、十七世紀人は「新星」の燃上消滅によって、それが確証されたものと信じた。さらに十八世紀に入って、「星雲」宇宙論が定着するようになると、トマス・ライトらの著作のなかに、太陽系を含む大きな渦巻は、何らかの「中心」のまわりを旋っているのでなければならぬ――すなわちこの不可視の中心こそ「黒い太陽」ではないのかといった、新たな夢想が頭をもたげてくる。しかし、天文学上の新仮説によって、「黒い太陽」の神話が甦ってくる契機となった最大のものと言えば、すでに一六一一年、ガリレーによって発見されていた、太陽の「黒点」をめぐる諸論点ではなかったかと思われる。事実「黒点」の消長という謎は、デカルトからスウェーデンボルグへ、またハーシェルやラプラスらの天文学的著述を通って、ヴィクトル・ユゴーら浪漫派の文学者たちに、さまざまな夢想の糧を提供していたらしいのだ。

　すなわち、それはまず第一に、黒点の増大が「黒い太陽」を生むという観点である。デカルトの説によると、太陽とは熱と光を失って遊星に転化しうる存在であって、たとえば地球などの惑星も、元は渦に囲まれた恒星に他ならなかったのが、徐々に黒点に覆われ、それが表面で一つに繋がって黒い皮殻となり、ついには灼熱状態を裡に閉じ込めてしまった挙句、外部から太陽系に飛来したものであるというが、スウェーデンボルグもまたこの遊星生成説に訂正を加えつつ、やはり同じような考えを表明している。つまり、太陽の黒点が次第に増殖すると、やがて表面全体が黒くなる時がやってくるけれども、さらにその後、内部に押し込められていた火が今度は膨脹を開始し、殻をやぶり、その外皮が太陽赤道のまわりに集まった結果、小片に分れて遊星化するというのであって、明らかにこのような黒点の解釈のなかには、裡に炎を秘めながら再生の時を待つ、錬金術の「黒い太陽」の観念が反映されていたと言えよう。ところが、ウィリアム・ハーシェルの仮説になると、内と外との関係が逆転する。この近代天文学の巨人の言によれば、黒点とはじつは、太陽の空に浮ぶ光の雲の隙間から垣間見える、固型体の一部だというのであって、つまり太陽はそもそも黒いものだ、したがってそこには地球と同様に住民が棲息しているにちがいないという、奇妙な空想が芽生えるまでになるのである。裡なる火の夢想はここにおいて跡絶え、逆に、太陽の光の否定説がはじめて頭をもたげた。事実、太陽は黒くなるのではなく、むしろはじめから黒きものであり、光と熱は表面の雰囲気の現象にすぎぬというこの考え方は、後に見るように、いささか形を変えて、二十世紀にふたたび繰り返されるものである。

　一方、光と熱の善き太陽に相対して、黒い悪魔的な太陽が存在するという二元論的な観念も、近代的天文学の領域から、完全に駆逐されたわけではなかったようだ。それどころか、星辰間の広大な空間には、死んだ不可視の天体が数限りなく彷徨っているという、ラプラスやフンボルトらの学説から、このような夢想はますます糧を得ていたし、のみならず、ハーシェルが研究を開始したいわゆる「連星」の実在によって、これがまさに確証されたと信じられていた時

期もあるのだ。たとえば、天狼星シリウスにおけるごとく、多くの場合、連星をなす二つの恒星のうち一方は、光が弱くて目に見えないのであるが、これを天文学者はいみじくも「暗黒随伴体」と名づけ、それとともに、太陽の悪しき分身の神話を甦らせたのである。フンボルトの書からこの事実を知ったユゴーなどは、すでに『笑う男』において、連星にサタニックなイメージを授けているけれども、さらに世紀末の文学者たちになると、これによって想像力を刺戟されつつ、夜と虚無の嗜好をますます募らせることとなる。アベ・モルーに見られたような、「黒い太陽」の終末観は、もはや呪われた文学者の常套句だ。加うるに、カミーユ・フラマリヨンら通俗的宇宙論の伝播者が、こうした一種の唯物論的ペシミスムの傾向をさらに助長して、「星の屍骸」の悪夢をまきちらすのである。

「黒い砲弾、凍れる墓と化した地球は、なおも黒い太陽の周囲をまわりつづけるであろう」、とフラマリヨンは書いている。バシュラールがユイスマンスについて述べた、あの「メドウサ・コンプレックス」にも類するごとき、天体の「石化」への普遍的な恐怖の念が、こうして一世代を風靡する。すでに太陽は、ふたたび甦るべき力を失っており、イメージそのものも固着して、文字通り死に絶えてしまったかのようだ。錬金士たちの「黒い太陽」、すなわち黒のなかに熱と光と活力を見出す生きた想像力は捨て去られ、かつては詩の源泉にあったこのイメージも、次第次第に、サイエンス・フィクションの道具立へと堕落しつつあったのである。このような予兆のなかで、しかし一方には、あくまで典雅にして憂欝をこめた、先のオディロン・ルドンの筆になる、「黒い太陽」の図象が生じえたということも、ここで想起しておかねばならない。エドガー・ポーに捧げた『メランコリアの黒い太陽の前に、レノアが現われる』、そして何よりも、『溺死者』に闇を投げかけている光輪を帯びた黒い太陽、——だがこれは明らかに二元論的な、悪、死、宇宙の魔王としての太陽であったろう。

このようにして二十世紀の今日に至り、古き「黒い太陽」がふたたび想い起されるというとき、その傾向ははたして、新たなペシミスムの生成を意味するものであろうか。D・H・ロレンスは『人と人形』において、「輝いているのは埃の覆いにすぎない。それゆえ、暗闇を通ることによって、われわれの方へやってくる実際の光線は、最初の太陽の揺れ動く暗闇である。太陽は暗いものだ。その光線は暗いのだから。そして光は、その反対のものにすぎない。黄色の光線は、太陽がわれわれに送ってくるものとは逆のものにすぎないのだ……」と書き、太陽の現実のありようを覆そうとするが、このような断定にもやはり、科学的知識との相通があったことを付記せねばなるまい。ハーシェルの「黒い太陽」説を別の形で復活するかのように、たとえばスイスの実験物理学者オーギュスト・ピカールは、ゴンドラに乗って成層圏に入り、高度一万メートルの上空で観測を行なったとき、彼の見た太陽は黒々とした円盤のごとく、またその光線は真に冷却していたと報告している。すなわち、太陽の光線はもともと暗く冷たく、地球の雰囲気の分子との衝突によってはじめて光と熱を生ずるものであるから、現に私たちの見ている太

陽はじつは単なる幻影、まやかしの太陽の像にすぎないというのであって、これはジャン＝ピエール・ベイヤールなどのシンボル学者も、『火』や『地下世界』のなかで執拗に強調しているところなのだ。しかしながら、この事実がいかに衝撃的なものであれ、「黒い太陽」のシンボリズムは、それとの照合のみにとどまってはならないだろう。ガストン・バシュラールもロレンスの文章を引いた後で、「一つのイメージの深化はわれわれを、われわれの存在の深みへと降りてゆくように仕向ける。それは原初的な夢の方向自体のなかで働く隠喩の新しい力である」（『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳）と結んでいる通り、私たちはまず何よりも、火の真の世界が黒いものであることを洞察した、ロレンスの転換の想像力に着目せねばならない。さらに言うならば、後にバタイユやドーマルが、あるいはマルコム・ド・シャザルが現われて、この光明の否定をいっそう形而上学的に深化するとき、その転換には、一種の道徳性すら付されることに注目すべきである。

かつてさまざまな世紀に、時代の科学的知識を反映しながら、しかも多くは終末論的な相貌を伴って、「黒い太陽」が喚起されてきたことは明らかだ。今日、キリスト教紀元もそろそろ第二の千年目にさしかかり、何らかの形で、ひそかに現実の時空喪失への予感が高まっているとするなら、このようなアルカイックなイメージのふとした復活も、文学者にとって偶然ではなくなるにちがいない。しかしその場合、私はふたたび言うけれども、あくまで真正のイメージとして想起さるべきは、太陽の悪魔的な分身でも石化した宇宙の放浪者でもなく、あの錬金士たちの「黒い太陽」であるはずなのである。これこそは唯一の太陽だ。——黒い太陽への投企、そこに映し出される私たちの精神の変容の行程は、暗黒への参加であると同時に、そこからの解放でなければならないのである。

★ Hélène Tuzet : *L'image du soleil noir*——右の小文はこの論考に多くを負っている。その他、諸作家、天文学者の引用文は別として、参考にした主な文献を挙げれば次の通りである。


Hélène Tuzet : *Le cosmos et l'imagination*, 1965.
Mircea Éliade : *Forgerons et alchimistes*, 1956; etc.
C. G. Jung : *Psychologie et alchimie* (traduction), 1970.
René-Lucien Rousseau : *Les couleurs*, 1956.
Jean-Pierre Bayard : *Le feu*, 1958; etc.
Gaston Bachelard : *La terre et les rêverie du repos*, 1963.

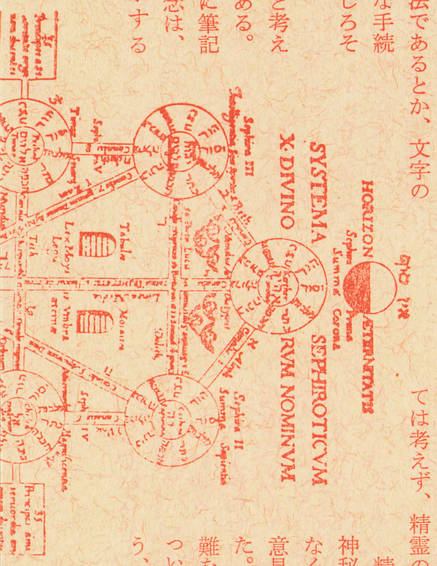
# カバラ擁護論

J・L・ボルヘス
土岐恒二訳

カバラ擁護が試みられたのはこれが最初ではないし、これが最後の失敗となるわけでもないであろうが、拙論を特徴づけていることが二つある。ひとつはわたしがヘブライ語にほとんどまったく無知であること、他のひとつは、わたしが、カバラの教理はいうに及ばず、そこへ通ずるもろもろの解釈学的もしくは暗号法的手順をも擁護したいと願っているという事情である。それらの手順とは、周知のように、聖書本文を縦に読む方法であるとか、ブーストロフェードン boustrophedon と呼ばれる(右から左へ一行読んだら、次行は左から右へと読んでゆく)読み方であるとか、アルファベットのある文字を他の文字に系統的に置き換える方法であるとか、文字の数的価値を足す方法、等々である。そのような手続きを嘲笑することはたやすいが、わたしはむしろそれらを理解するよう努力したい。

そうしたことの遠因が聖書を機械的な啓示と考える概念にまで遡るものであることは明らかである。福音書記者や預言者たちを、神の口述どおりに筆記する没個性的な書記たらしめるこのような概念は、聖書の子音や発音区分符にまで権威を要求する――素朴な解釈はそのようなことは認めないが――『エルヴェシウス派一致信条』において、不謹慎なまでに強調されている。(神の属文の意図がひとにおいて正確に遂行されるのが啓示とか神がかりとかいうものであり、これらの言葉の本来の意味は神格化ということである)。このような大言壮語にも負けないと自負できるのがイスラム教徒だ。なぜなら彼らは、コーランの原典――「啓典の母体」――は神の慈悲や神の怒りと同じように神の属性のひとつであると定め、それを言葉よりも、天地創造よりも、さらに古いものと考えているからである。同様に、聖書を敢えて造物のなかにひっくるめては考えず、精霊の化身と定義するルーテル派の神学者もいる。

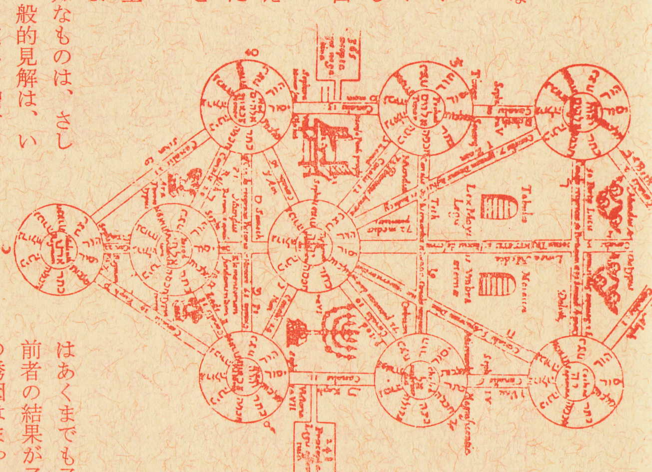
精霊の――ということになればわれわれはすでに神秘に触れている。聖書を口授したのは神一般ではなく、神の第三位格だというのである。このような意見は珍しくはない。一六二五年にベイコンは書いた。「聖霊の筆は、ソロモンの天福よりもヨブの艱難を記述するときにいっそう遅滞する★1」(「艱難について」)。また、彼の同時代人、ジョン・ダンは言う、「聖霊は雄弁なる著述家、熱烈でしかも言葉豊



かな著述家であるが、決して饒舌ではなく、過剰な文体からも貧弱な文体からも同じように縁遠い」。

聖霊を定義した以上、それがその一部をなしている畏れ多い三位一体について黙っているわけにはいかない。カトリックの平信徒はそれを限りなく正しい、しかしまた限りなく退屈な集合体と考え、自由思想家は、それは神学上の架空の三面鬼神であり、世紀が進めばやがて廃絶されるであろう迷信と考える。三位一体は、明らかにこのような公式を超えたものである。とっさに考えてみても、この父と子と聖霊がひとつの有機体のうちに接合されているという概念は、知的畸形学の一例、悪夢の恐怖のみが生み出し得る異形のように思われる。わたしはそのように考えるが、その目的がわれわれにとって不可知なものは、さしあたりみな怪異と考えるようにしよう。こういう一般的見解は、いまの場合、対象が宗教上の神秘であるだけにいっそう重みを増すものと思われる。

もし贖いという概念から離れてしまうならば、一体中の三位の別は必然的に随意のものに見えてくるはずである。もし信仰上の必要と考えるならば、たとえその根本的神秘は減じなくとも、その意図と機能はおぼろげに予見されよう。三位一体説を――あるいは少なくとも二元論を――放棄することは、イエスを主の偶然的な代理人、歴史の一挿話とこそすれ、われわれの信仰の永劫不変の審問官



とするものではない、とわれわれは考える。もし子が同時に父でもあるのでなければ、贖いは神の直接の御業ではないことになる。もし子が永遠の存在ではないならば、人間界に降って行動し、十字架にかけられて死んだ犠牲もまた神の御業ではないことになろう。「無限に卓越しているもののみが、永劫に逝ける魂の贖いをすることができる」とジェレミー・テイラーは教えていた。それゆえこの三位一体説は、たとえ父による子の産出、およびその両者による聖霊の発出という概念がある異端的なものの優位を暗示しているとしても、それがただの暗喩にすぎないという不埒な条件を考慮することなく、それ自身の正当性を証しすることができるのである。神学はあくまでも子の産出と聖霊の発出とを区別することに固執して、前者の結果が子であり、後者の結果が聖霊なのだから、そこに混乱の誘因はまったくないと断定する。子の永遠の産出（ヘネラシオン）、聖霊の永遠の発出（プロセシオン）は、イレナエウス☆1の尊大な決定である。この無時間的行為、手足を切られた「時制なき動詞（ツァイトローゼス・ツァイトヴォルト）」という虚構を、われわれは拒絶するか崇拝することはできても、とやかく論ずることはできない。地獄はただの肉体的暴力でしかないが、複雑にからまりあった三者の姿は、精神的恐怖を、対置された二面の鏡のそれのような、外見上の息づまる無限を、押しつけてくる。ダンテはさまざまな色彩の透明な円の反射を徴表（シグノ）として、ダンはからみあって解けない華

麗な蛇を徴表として、三位一体を描くことを好んだ。聖パウロは書いている。"Toto coruscat trinitas mysterio."「すべては三位一体の神秘の中に輝く」と。

もし子が神と世界との和解であるとするならば、聖霊は――アタナシウスに従えば神格化の始まり、マケドニウスによれば、他の者たちの中の天使は――神がわれわれの胸に流出して、われわれと結ぶ親密な関係であるという定義にまさる定義を知らない。（ソシヌス派☆2にとっては――そこには充分な理由があるのではないかと虞れるが――聖霊は人間の姿をとった言葉、以来目もくらむまでに苦労された神の御業の暗喩にほかならない）。たんなる文章の構成物であろうとなかろうと、たしかなところ、この錯綜した三位一体の正体不明の第三位者は、聖書の感謝すべき筆者なのである。ギボンはその著書のイスラームを扱った章に聖霊の言葉の総目を挿んでいるが、その数は控え目に、百とちょっとと計算されている。しかし、ここでわたしに興味があるのは、カバラの素材である創世記のほうだ。

カバリストたちは、現在多くのクリスチャンがそうであるように、創世記の神格を、それが一個の無限の叡知によって綿密に編纂されたものであることを、信じていた。こうした仮定から生じる結果は多い。ある時事的な文――たとえば新聞雑誌のうたかたのような記事――の内容をなにげなく取り出してみると、かなりの量の偶然性がはいりこんでいる。そうした記事は――そうあることを要求しつつ――あるひとつのことだけを伝達している。つまり、それは、きのうしかじかの通りで、しかじかの街角で、朝のしかじかの時刻に、襲撃事件（それはひとつとして同じではない）があったことを伝えるのであるが、その書方は何人をも象徴するものではなく、その記事が情報を提供している「しかじかの」場所をわれわれに明示することだけに限定されたものである。このような表示においては、文章の意味の拡がりや音楽的効果は当然のことながら偶然的なものである。ところが、通常、意味が音調の必然性（あるいは音調への絶対的信頼）に従属することを法則とする詩においては、これと逆のことが起こる。詩においては、偶然的なものは音ではなく、詩が意味するもののほうである。初期のテニスン、ヴェルレーヌ、後期のスウィンバーンの場合がそうだ。いずれもその韻律法の豊富な冒険を通じて、ひたすら一般的状態の表現に献身した人たちである。次に第三の、主知的な作家を考えてみよう。彼は散文を扱う場合も（ヴァレリー、ド・クウィンシー）、詩を扱う場合も、確かに偶然性を排除はしないが、その不測の結託をできるかぎり拒み、また限定している。はるかに遠く、彼は主に近づく――偶然性という曖昧な観念がまったく意味をもたない主に。この充満した世界のすべての事象のみならず、仮にそのうちの最もはかないものが変わることがあればそれにとって替わるであろうもの――あり得べからざること――をもまた一どきに――一挙に理解して（ウノ・インテリジェンティ・アクトゥ）――知り給う、神学者の完全なる神に。

さて、王朝でも破滅でも鳥でもなく、ほかならぬ書かれた言葉となって顕現するべく定められた、この星の叡知を想像してみよう。

同様に、言葉による霊感というプレ＝アウグスチヌス時代の理論に従って、神は語らんと欲する者に一語一語口授するものと想像しよう★2。この前提は（カバリストはそのような前提に立っている）聖書をある絶対的な原典とするものであり、そこでは偶然性の働く余地はゼロと計算されている。聖書が孕んでいる唯一の概念は奇跡ということであり、これはそのページに記録されているどんなことがらにも優先する。偶然性のはいる余地のない一冊の書物、無限の意志の、過つことのない変奏の、待ち伏せる啓示の、重畳たる光のメカニズム――いったいどうしてそれを、非合理なところをも含め、冗長な数の神秘をも含めて、問いつめようとしないのか、かつてカバラがしたように？

――一九三一年



**★原註**

1――ラテン語版による。“diffusius tractavit Jobi afflictiones”（「ヨブの苦悩を長々と扱った」）英語ではもっと手際よく、“hath laboured more”（「より多くの労を割いている」）と書かれている。

2――オリゲネスは、聖書の言葉に三つの意味を付与した。すなわち、歴史的、倫理的、神秘的な意味で、それぞれ人間を構成する肉体、霊魂、精神に対応する。ヨハンネス・スコトゥス・エリウゲナ（九世紀のアイルランドの新プラトン主義者）は、孔雀の羽根の玉虫色のように無限数の意味を付与した。

**☆訳註**

1――イレナエウス―二世紀の教父、リヨンの司教。カトリック信仰をグノーシス派の異端から擁護した。

2――ソシヌス派―ソシヌス、あるいはソッツィーニは十六世紀イタリアの神学者。彼は三位一体説に異を説えた。

**Una vindicación de la cábala.**
by Jorge Luis Borges, in *Discusión*.
©1957 Emecé Editores.

# 邪教徒バシレイデス擁護論

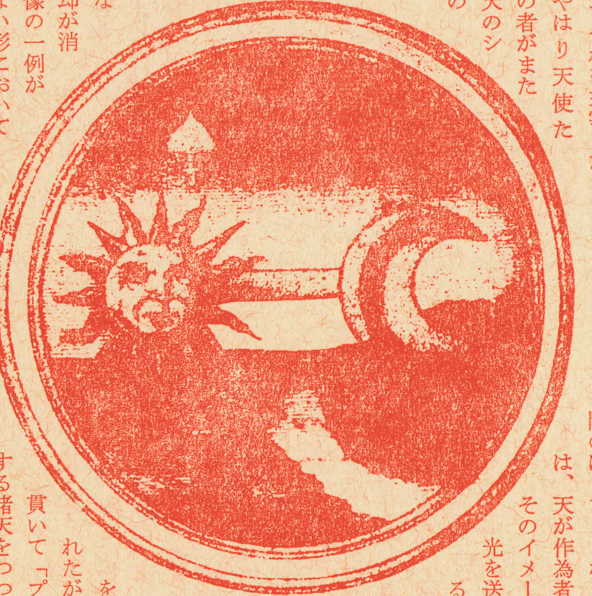
J・L・ボルヘス
土岐恒二訳

一九〇五年ごろ、わたしはモンタネル・イ・シモン編『イスパノ＝アメリカ百科辞典』第一巻（AからAllまで）の博載なあるページに、ある種の王者の簡単ながら驚くべき素描が載っていることを知った。その王は、雄鶏の長細い頭と、人間の男の胴をしていて、広げた両手に楯と鞭とを持ち、あとはとぐろを巻いた尻尾があるだけでそれが王座の役をはたしていた。一九一六年ごろ、ケベードが次のような素姓の定かでない一群の人名を列挙しているのを読んだ。「バシレイデス☆1なる呪われた邪教の開祖があった。アンティオキアのニコラウス、カルポクラテス、ケリントス、悪名高きエビオン☆2がいた。のちにヴァレンティヌスが現われたが、彼は万物の根源を海と沈黙であると考えた」。一九二三年ごろ、ジュネーヴで、ドイツ語の未知の異端研究書を披見し、そこに載せられていた不吉な線画が、恐しくも、ほかならぬあのバシレイデスの崇拝した混成体の神を描いたものであることを知った。同時にわたしは、グノーシス教徒たちがどんなに絶望的な、そして賛嘆に値する人びとであったかを知り、彼らの熱烈な思索を察知した。さらに進んで、わたしはミードの本（ドイツ語版で、『ある秘密宗教の断編』、一九〇二年）とヴォルフガング・ショルツの本（『グノーシスの記録』、一九一〇年）の二冊の専門書と、『ブリタニカ百科辞典』のヴィルヘルム・ブーセットによる当該項目を調べることができた。きょう、わたしはそれらの宇宙開闢説のひとつである、邪教の開祖バシレイデスのそれを、正確に要約し、解明しようと思いたった。わたしはイレナエウスの伝述にそっくり従うことにする。その伝述を無効とするものが多いことは確かだが、いにしえの夢のかずかずがこうして手あたり次第に再検討されているとき、われわれには、それがはたして誰かある夢想者の脳髄に巣くったものかどうかもわからない一つの夢〔イレナエウスの伝述によるバシレイデスの宇宙開闢説〕の再検討も許されるのではないだろうか。バシレイデスの邪教は、ところで、比較的輪郭の単純なものである。それがアレクサンドレイアに発生したのは、キリスト受難後百年、シリア人とギリシア人の間においてであったといわれる。当時、神学は民衆の情熱の対象であった。

バシレイデスの宇宙開闢説の最初には、一柱の大神が存在する。この神には、荘厳にも、御名もなく素姓もない。したがって「生まれながらの父」、Pater innatus というおよその呼称が奉られている。この神の媒体は「プレーローマ」pleroma、すなわち「充満」である。それは、プラトン的原型の、思惟によってとらえることの

できる本質の、普遍的なものの、想像も及ばない博物館ともいうべきものだ。この神は永遠に不変であるが、その休息から副次的な七柱の神が流出して忝くも行動し、第一天を築いてそれを主宰した。このデミウルゴスの第一圏から第二の圏が、やはり天使たち、神々、座天使（トローン）たちとともに生じ、これらの者がまたさらにその下に別の天を造った。それは第一天のシメトリカルな複製であった。この第二の神々の評議会は第三天の中に、第三天はまた次の下位の天の中に、それぞれ自分の反映を見る、というようにして三六五天まで続いた。最下位の天の主は、聖書の神であり、その神格の分割された小片はゼロに近い。この神とその天使たちは、肉眼で見えるこの天を造り、われわれが足下に踏みしめているこの実体のない地を捏ね、それからそれを配分した。

　宇宙開闢説が人間の起源に与えたこのような神話の正確なところは、道理をわきまえた忘却が消去してしまったが、これとは別の同時代の想像の一例が残っていて、曖昧模糊とした、憶説の域を出ない形においてではあるが、かろうじて消去をまぬがれている。ヒルゲンフェルトによって出版された断片においては、光と闇が、おのれを知らぬままに、つねに共存していた。そして、ついにおのれを知ったとき、



光はほとんど目が見えず、くるくると自転しはじめたが、恋にめざめた暗闇はその反射光あるいは思い出をわがものとして、それが人間のはじまりとなった。サトルニロスのそれと似た体系においては、天が作為者たる天使たちにはかない幻影を授け、人間はそのイメージに似せて造られるが、主が憐んでその御威光を送り給うまでは、毒蛇のように地を這うのである。重要なのは、これらの物語の共通点、つまり、われわれは不完全な神が不愉快な物質で即興に拵えた向うみずの、あるいは罪ぶかいものであるという点である。バシレイデスの話にもどろう。やっかいな天使たちによってヘブライの神から遠ざけられた賎しい人間は永遠なる神の憐みを受け、神は人間に救世主をさし向けられた。救世主は虚妄の肉体を、そう、賎しい肉体を装わねばならなかった。その感覚をもたない幻影は公衆の面前で十字架にかけられたが、本質としてのキリストは、重畳する諸天を貫いて「プレーローマ」へと回帰した。キリストは重畳する諸天をつつがなく通過したが、それは彼がそれぞれの神の秘密の名を知っていたからである。「そしてその物語の真実を知っている者は」とイレネウスが口述した信仰告白は結論する。「この世界を創建した王者たちの力から解放されてみずからを知る

にいたるであろう。各天はその固有の名をもち、各天使と主とその天の各能天使たちも同じくその固有の名をもつ。それらの比類なき名を知る者は、姿なく確実に、救世主と同じくそれら諸天を貫いて通過するであろう。また、誰ひとり御子に気づく者がなかったように、グノーシス主義者もやはり誰にも気づかれないであろう。そしてこれらの秘密は言葉に出して言われるのではなく、沈黙のうちに守られなければならないであろう。何人も汝を知らぬことをとくと知れ」。そもそもから数的な宇宙開闢説は、しまいには数的魔術になりさがってしまった。天の三六五段階は、各天に七天使がいて、二五五五もの魔除けの呪文を記憶するという不可能なことを要求した。それらの呪文めいた言葉が、長い年月を経るうちに、カウラカウという、救世主のありがたい御名と、アブラクサス☆3という、不動の大神の御名とに還元されたのである。救済とは、この醒めた邪説によれば、死者の記憶を助ける努力だという。ちょうど救済者の苦悶が視覚の幻像であるように——不思議にも、この世界の仮の現実に適応する二つの幻影。

この宇宙開闢説の名のみの天使たちやシメトリカルな反映としての天のむなしい増殖を嘲笑うことは決してむつかしいことではない。「存在は必要以上に増殖せず」**Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.** というオッカムの制限的な原理を適用すれば、そんなものは無効にすることができよう。しかしわたしとしては、そのような厳しさは時代錯誤、または無用のことと信じている。重要なのは、これらの鈍重で不安定なシンボルをもっといい方



向へ転換することである。わたしはそこに二つの意図を見る。第一は、批判者の常套句であり、第二は——これは決してわたしの発見だというつもりはないが——今日まではっきりと言われたことがない。まず外見のはっきりしている方から始めよう。それは、仮説としての一連の神々を、それに劣らず仮説的な大神と現実との間に段階的に挿入することによって、悪の問題を非難されずに解決することである。ここで吟味している体系においては、これらの大神から派生した神々は、遠くなるにつれて減退し衰弱してゆき、ついには始末におえない物質というもので人間という愚作を書いた、いとうべき神々において停止する。ヴァレンティヌスの体系——それは海と沈黙とを万物の根源とは認めなかった——においては、堕落女神(**Achamoth**)が幻影と交わって二子を生む。それが世界の創始者と悪魔である。この話をもっとひどくしたものが魔術師シモン☆4に帰せられている。すなわち、初めは大神の長女だったのが、のちに天使たちによって悲しい輪廻転生の運命を宣告されたトロイアのヘレネを、テュロス☆5の淫売宿と舟乗りたちから請けもどした話である★1。冷酷なグノーシス主義者たちにとっては、イエス・キリストの人としての三十三年とその十字架上の最期も充分な償いではなかった。

さてこの不分明な虚構のもうひとつの意味を考察しなければならない。バシレイデスの邪説の諸天が築く目くるめくばかりの塔、その天使たちの増殖、地を乱すデミウルゴスの惑星の影、「プレーローマ」に対する、より低次の圏の悪だくみ、その広大な神話の、

想像だにできないにせよ、名目だけのものにせよ、稠密な人口——それらもまたこの世界の衰退と関わっている。ここで懲罰を受けているのはわれわれの悪ではなく、われわれの本質的無意味さである。平原を吹く水量豊かな西風☆6のように、天は情熱的、記念碑的であり、地は貧しく乏しい。これが自分の罪を認める二人の超自然的女性と、一人の堕落した女と、悪天使たちの当てのはずれた強力な陰謀と最後の結婚の、はてしない物語をくりひろげる、ヴァレンティヌスのメロドラマ的宇宙開闢説の正しい意図である。このメロドラマあるいは続き物において、この世界の創造はただの傍白にすぎない。なんという感嘆すべき観念！——本質的にくだらない過程、天空の太古の挿話から消えてしまった、傍系の、反映として想像された世界。偶然としての創造。

　計画は雄大であった。正統的な宗教感情と神学はその可能性を退け、非難する。最初の創造は、彼らにとっては大神の自由で必要な行為である。宇宙は、聖アウグスチヌスによって解釈されているように、時間の中で始まったのではなく、神と同時に始まった。これは造物主の優先をいっさい否認する意見である。シュトラウスは原初の瞬間という仮説を人を惑わすものと認めている。なぜなら、それはたんに後世の瞬間瞬間のみならず、「先行の」永遠をも一時性で汚すことになるかもしれないから。西暦もまだ早い世紀のころ、グノーシス主義者はキリスト教徒と論争した。彼らは結局絶滅してしまったが、われわれは彼らのありうべき勝利を表現することができる。もしローマではなくアレクサンドレイアが勝っていたら、わたしがここに要約したような途方もない怪しげな物語は、首尾一貫した、権威ある、ごく普通のものとなるであろう。ノヴァーリスの「人生は精神の病い★2」という宣告、あるいはランボーの「本当の生は不在だ。われわれは世界には存在しない」という絶望の宣告は、正経書の中で燦然と光り輝くであろう。生命の星の起源とその惑星における生命の偶然的伝播に関するリヒターの無視された思弁は、研究所でうやうやしく奉られ、無条件の同意を得るであろう。しかしいずれにせよ、無意味である以上のどんな天の恵みをわれわれは期待できるだろうか。大神にとっては俗界から釈放されることにまさるどんな光栄があるだろうか。

——一九一三年

**★原註**

**1**——ヘレネ、大神の悲しみの子。ヘレネ伝説のイエス・キリスト伝説との接触はこの聖父子関係だけに尽きるわけではない。バシレイデス派はイエス・キリストに実体なき肉体をふり当て、悲劇の女王については、彼女の「エイドロン」すなわち幻影だけがトロイアに奪い去られたと称した。美しい亡霊がわれわれの罪を贖い、もう一方は戦場に、ホメーロスの作中に、遍在した。このヘレネ幻影説についてはプラトンの『パイドロス』と、アンドルー・ラングの『書物の世界旅』二三七〜二四八頁を参照せよ。

**2**——この考え——Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun——はカーライルが広めた。彼は『外国評論』(*Foreign Review*, 1829) の有名な論文でとくにそれを強調した。ウィリアム・ブレ

イクの『預言書』の考えは、瞬間的な一致ではなく、グノーシス説の苦悶と光明の本質的再発見である。

☆訳註

1――バシレイデス―二世紀のシリアの高名なグノーシス主義者。ハドリアヌス帝の時代にアレクサンドレイアで教授したという。パウロのキリスト教がヘレニズム世界に滲透するにつれてギリシア哲学との対決を迫られ、二世紀初めごろからシリア、アレクサンドレイアを中心にキリスト教哲学の確立がグノーシス派と呼ばれる一群の哲学者たちによって試みられたが、バシレイデスはその代表的な人物のひとりである。彼のほかには、カルポクラテス（アレクサンドレイア出身、一三〇年頃）、ケリントス（ユダヤ人。一一五年頃、小アジアに住む。イレナエウスによればヨハネの福音書はケリントス反駁のために書かれたという）、ヴァレンティヌス（アレクサンドレイア出身、後半生はローマ在住。一〇〇年頃～一六五年頃）、サトゥルニロス（ハドリアヌス帝時代のアンティオキアの人。バシレイデス、ヴァレンティヌスとともにシリア派グノーシス主義者の代表格。二世紀前半の人）などがいた。

2――エビオン―二世紀のユダヤ＝キリスト教グノーシス主義者の一派エビオン派は、パウロを否定し、ユダヤの律法に従った。

3――アブラクサス Abraxas―バシレイデス派のグノーシス主義者たちが最初に用いた語で、神秘的な神の名。その神は、頭が雄鶏で胴が人間、脚が蛇で、両手に鞭と盾とをもつ姿として石に刻まれた（アブラクサス石）。もともとこの語は、そのギリシア字母（$\alpha, \beta, \rho, \alpha, \xi, \alpha, \varsigma$ の七字）を数字として読むとその和が365になるように並べられたもので、バシレイデス派は、窮極の実在から次々と流出(エマネイト)した365の序列の天使が、365の天を統べていると考えた。

4――魔術師シモン Simon Magut―使徒行伝第八章第九～二四章に述べられているサマリアの魔術師。最初のグノーシス主義者といわれる。彼はヘレネを「神の第一観念」である叡知 Sophia の化身として崇拝した。

5――テュロス―古代紫染料と悪徳とをもって聞こえた古代フェニキアの富裕な海港都市。

6――西風―水量豊かな西風、情熱的・記念碑的な天、乏しい地のイメージは、P・B・シェリーの「西風へのオード」と照応する。シェリーがプラトニストであったことは周知のとおり。

**Una vindicatión del falso Basilides.**
by Jorge Luis Borges, in *Discusión*.
© 1957 Emecé Editores.

# タロット体系の象徴

R・ベルヌーリ
田部淑子訳

前段における☆1 私の目的は、代数学の言葉や幾何学的概念ならびに数の概念において表明される象徴学領域から数個の実例を任意抽出して吟味考量することにあった。その場合には個々の例のあいだに整合的な線を引くことは私の意図する範囲をこえたことであった。だがこの第二部においてはまさにこの問題こそが設定されるのである。前段で言及した個別的な諸要素と基本的見解はすでに既知の前提としなくてはならない。

深遠な意味のある図像に対する配列編成ならびに関連において、きわめて集約的な象徴価を有しているある数の系列がある。すなわち、今日すでに通俗化されて久しいタロット体系の象徴に具現されている数の系列がそれである。それは、「タロック」という、むしろ改悪された呼び名で今日なおカソリックの国々で行なわれている、あのカルタ遊びの二十二枚の切札の形をとって、いまも伝承されている。証明しうるかぎりにおいてその最初の、ヨーロッパにおける登場の時期、この遊戯は《ナイビス》Naibis《ナーバ》Naaba あるいは《ナイペス》Naipes と呼ばれていた。このことは、この子供っぽい遊戯におそらく〈子供っぽい遊戯〉という以上の深い意味がこめられていたか、あるいは起源的に潜められていたことを優に暗示している。というのも、この言葉は《ナービ》Naabi という概念に起源を持っており、しかもこの《ナービ》はマルチン・ブーバーによって「預言者」と訳されてわれわれの語彙に追加されたものだからである。したがって、本来は、それを用いて「遊ぶ」こともむろんできなくはないような、一個の預言的図像体系なのである。

ところでこの絵札に潜む深い意味を暗示しているのは名称ばかりではない。装飾として描かれているように見える図像そのものにも、ときとして遠く古代に遡る原型の名残りを示す点がすくなくないのである。

このカルタの図像がなかんずく二つの古い文化圏、エジプトとインドに密接な関係を持っているのはおそらく偶然ではあるまい。近代の秘密通たちがエジプトの密儀として喧伝しようとした、あの手に負えないたわ言の数々はここでは問題外としよう（私が言っているのは、フランス革命当時のいわゆるエジプトのフリーメイソンおよび今日なお半可通の間に余命を見出し、滑稽な姿をさらしているそのエピゴーネンたちのことである）。ここではつぎのような事実だけを指摘しておく。すなわち、第十八番のカードは、二本の堅

牢な塔の前に向かい合って立っている二匹の犬の絵を描いており、しかもこれとまったく同じ表現がエジプトのカルタにも見られるということである。ちなみにこのカルタは同類の他のカルタとともに現在トリノの古代博物館に保存されている★1。 博学多才の歴史家クール・ド・ジブランが一七七六年パリで上梓したその著書『太古の世界』のなかで、すでにこの関係に触れていることもついでに言及しておかねばならない。さらにアレクサンドリアのクレメンス☆2が「ストロマータ」(雑纂)第六巻に述べているトート☆3の四十二書がこのカルタ体系と密接な関係にあるという解釈にも、ここで賛意を表しておきたい。

インドにはさらに説得力の強い平行現象が見られる。この国では今日なお、いわゆる《カツランガ遊び》Caturanga-Spiel という四列のカテゴリーからなるカルタを使った遊戯が行なわれているが、その四つの列にはそれぞれヴィシユヌ神の八つのシンボルが押印されている。しかもそのうち四つがヨーロッパのタロック遊戯に登場するのである。その四つとは、王笏または棍棒、剣、円盤または貨幣、ついでほら貝であり、最後のほら貝はヨーロッパでは瓶に変形されている。インドの場合もヨーロッパの場合も、このほかにさらに五列目の切札である《Trümpfe》(イタリア語の Trionf《戦勝、勝利》の歪形)があり、タロック遊戯ではこれらの切札に1〜21および0の数字の表象として、さきに述べた象徴的図像が描かれているのである。この最後のカルタはフランスのタロックでは《de Mat》と呼ばれているが、この語は「愚者」を意味するサンスクリット《Matto》に由来している。

ところで21というのは無意味な数ではない。ここに三組の七の数列と定数外の一単位を嗅ぎとるのは容易である。この三組の数列は伝統的には三つの道とも呼ばれ、体系全体を貫通して、やがて第四の道を暗示する最後の象徴において出あうことになる。21の倍数は42であり、こうして先に述べたトートの四十二書へのパースペクティヴが開かれる。したがって各カードの数字と絵はトートの二書ずつをそれぞれ象徴していると考えられるのである。すると、愚者を描いた0のカードは四十二書のいずれにも該当しないという結果になる。実際、愚者には書物の必要がない。書かれている内容が彼には理解できないか、さもなければ愚者の知恵は書物の知恵にまさる、というわけであろう。

ところでタロットの図像体系と数の体系は、カバラ☆4とも関連

を持っている。ヘブライ語の二十二文字はしばしば二十二枚の絵札★2に用いられている。ここで突然、この数字と図像がまったく異なった方法でも類別されうることに気づくのである。この体系が、世界の最終的固体化にいたるまでの創造精神の段階的下降、すなわち流出説につながりを持っていることは、分裂し、増大し、ついに最後のカードに至ってその究極の外円周、すなわちすべてを包摂する一つの円を見出す一の概念にすでに明らかである。

二十二のヘブライ文字は三つのカテゴリーに分類され、カルタの絵にはこのカテゴリーがそれぞれ表示されている。それはまず「三枚の親」、すなわち発端（1）、中心（13）、終末（普遍的0）であり、これらは中世の宇宙論における三つの物理的原基、火、水、およびこの両者の結果として生じる土に対応している★3。次に七枚のダブル・カードがあるが、この配置は不規則であり、またこれが古くからの七つの惑星と七種の主要金属を表わしていることは容易に想像できる。最後に十二枚のシングル・カードが残るが、これは先の七枚のように可動的なものではなく、一定の配列による固定した円をなしていて十二宮よりなる獣帯を意味する。最初にあげた三枚はすべてに浸透し、かつ支配する。次の七枚は十二枚の円の内部で不断に位置を変えるが、その結果生じる多種多様な図形は、中世の宇宙論、および十七世紀の思弁的錬金術に継承されたこの中世的宇宙論の支流の根本概念を反映している。

ところで3・7・12という数はどのようにして生まれたのであろうか。ここで幾何学に少し目を向けてみなければならない。なぜならそうすることによって、一切は数学的事実に基づいており、偶然が働く余地はまったく残されていないことが証明されるからである。

三辺が整数関係にある直角三角形の三辺の比は3：4：5となる。3と4は直角を挟む二辺、5は斜辺であり、これらは、3はオシリス（陽の原理）、4はイシス（陰の原理）、5は前二者の息子ホールスとも表現されている。ホールスはその数の中に両親を包含している。なぜなら、

$$5^2=3^2+4^2$$

$$25=9+16$$

となるからである。

三角形の各辺を逐次合計すると次の数字が生まれる。

3（直角に接する最短辺）
7（直角に接する二辺の合計）
12（三辺の合計）

さらに3は三つの数字すべてに含まれており、おそらくそれゆえにトリプル、または「親たち」と呼ばれる。7は第二および第三の数字に含まれており、したがって二度登場する。「ダブル」という呼び名はこれに由来するものと思われる。最後の12は第三の数字においてはじめて登場する。したがってこの数列では一度しか姿を見せないわけであり、「シングル」という名称はここに起因している。

それゆえヘブライ文字の体系もタロット象徴のそれも一見偶然に生まれたようではあるが、実は直角三角形の法則にその根源を有しているのである。

アルファベットの文字は多様な形で次々に新たな意味へと接合されるが、我々の図像と数の体系の個々のカードもそれと同断である。それゆえにこそこれらの個々のカードは、カードという形で存在しこそすれ、書物として創られはしなかったのである。右のような消息があずかって、よしんばこのカルタがもっぱら遊戯三昧と化し去ったとしても、これが本来「遊戯」以上の意味を持っていたという事実をいささかも変えるものではない。

名称もまたこれが退行変性されて遊戯となったとき、それ本来の姿を歪曲された。この図像体系は元来（フランス語では今日でも）タロット、すなわち **Tarot** という語を円形に配列する際に現われるさまざまな言葉の奇妙な組合わせなのである。

T
O　A
R

右の文字の配列の中には、これを右から左へ読む場合にはヘブライ語で《律法》を意味する **Tora** が、また左から右へ読む場合にはラテン語で《不断の回転》を表わす **Rota** が、いずれもきわめて神秘的に包含されている。この《律法》と《回転》（もしくは《変遷》）ほどに、この図像体系の理念を言いつくしている言葉はおそらくほかにない。

ここにはヘブライ文字とのアナロジーばかりでなく、カバラの教義との関連もあらわれているのである。さらに、次々に深層へと下降していく創造的な力である十のセフィロト☆5のうちに具現されている流出説との強い親近性も見逃すわけにはいかない。このセフィロトもまた1から10までの数を付されているからである。したがって、以上述べてきたあれこれのものが、タロット・カルタの上にはっきりと関連しているのである。実際、十のセフィロトがタロット・カルタの最初の十枚に該当すると仮定すれば、十一枚目のカードは転回点、いわば最初の十枚の諸階梯がそこに反映されているように見える鏡の表面ということになろう。かくてここにはじめて、創造的力が行使される現象世界が始まることになろう。さらに十二枚目のカードは転回点そのものを反映するであろうし（実際これは「顚倒」として表現されており、逆さまに吊られた人間がそれを象徴している）、最後の0のカード、《愚者》、すなわち下から一番目のカードは、1、すなわち発端を反映するのであろう。

したがって二十二枚のタロット・カルタの体系は、全体として、一枚一枚のカードにあってもその幾何学的な関連に推参しようとする者にのみより深部的な意味が開示される、ということを示唆する多様な幾何学的要素を示すのである。むろん、我々にとってここで頼りになるのはもっぱら感情である。なにごとかが論証されることはおそらくありえない。ある種の点はかくかくであるかもしれない。だが、もしかするとそうではないかもしれない。確実なことは、個々のカードの数と、そこに描かれた図像が数を生き生きとしたあり方で人格化しているという事実なのである。さて個々のカードはどう読み取られるべきであろうか。

## 1

1の数のカードには、一七〇〇年頃にまで遡る★4 近世のあらゆるタロック・カルタの基本となっている構図を踏襲して、両手に棒と貨幣をもち、テーブルに聖杯、小剣、数枚の貨幣を置いている歳の市の奇術師が描かれている。彼の帽子は、横たわっている8、すなわち数学では無限の記号として用いられている★5 双紐線（レムニスカーテ）の形をしている。無限すなわち啓示されざるものから、いまやこの一交点が跳び出してくる。数なきものから奇跡によって1という数が湧出してくる。啓示されざれるものの啓示、老子のいわゆる最も神秘的な業である。いま我々の眼前にあるのはまさにこの啓示の門なのである。把握不能なもの、形体化されざるものから、人間の形姿をまとって、すべてのものがそれから展開してくるあの最初の1が生まれるのだ。すでにしてすべてのものの構成要素が可能性として奇術師の前に存在している。すなわち男性的なるものとしての棒、女性的なるものとしての聖杯、両者の結合としての剣、両者のいずれでもないものとしての貨幣。

## 2

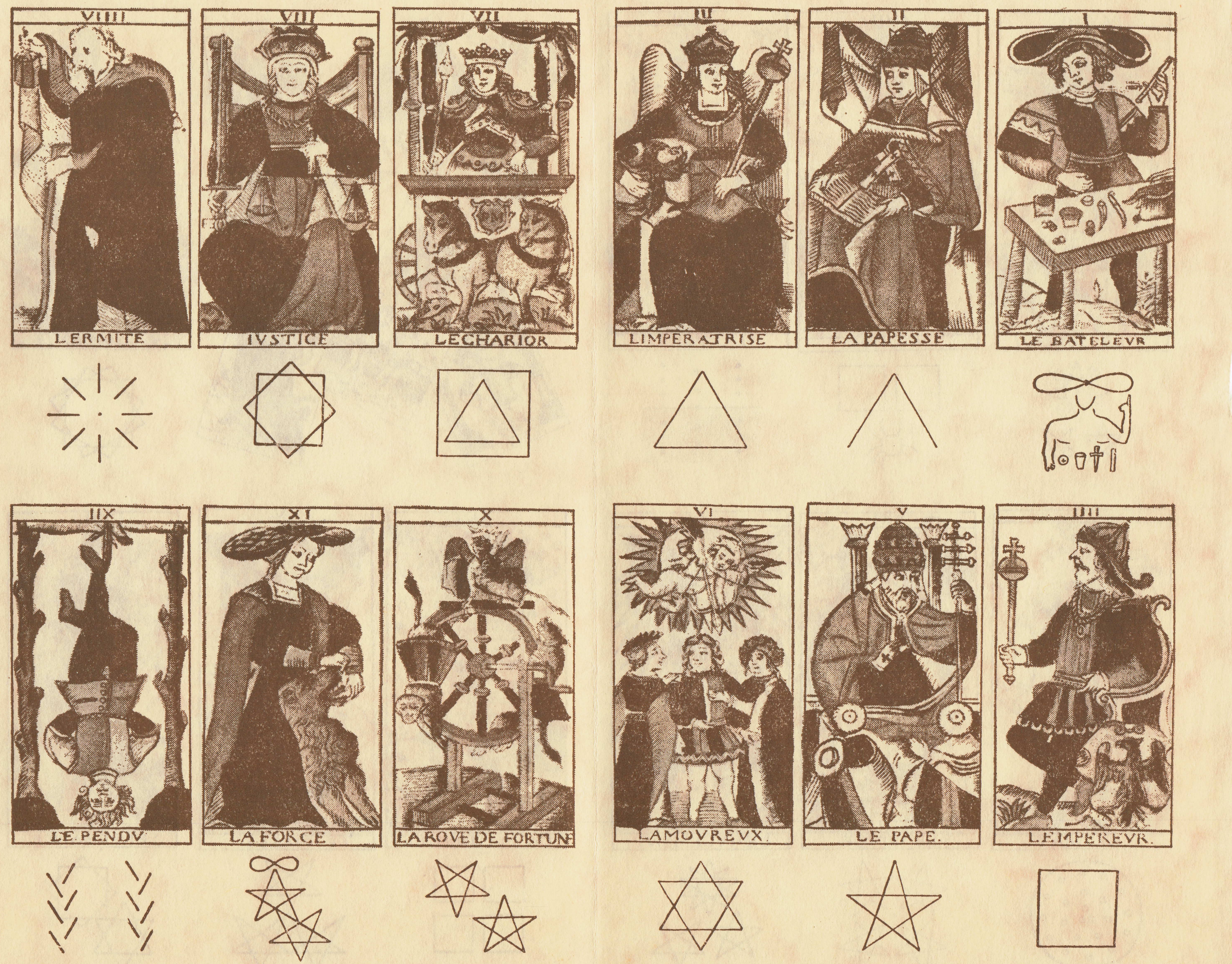
それでは2の数がいわゆる女教皇の姿をしているのはなぜであろうか。この名称はまず、その教理とともに秘密のヴェールを背にしているあの《教会》の概念に遡源するものにちがいない。ヴェールは我々の図像では、宙に漂っている。それはもともと二本の柱、すなわち、つねに二の、両極性の象徴とみなされた教会の二本の柱ヤヒーンとボーアスに懸けられている状態で描かれていた、と想定して差支えないだろう。点である1から二分が、左と右への志向が生じる。第一の流出たる男性につづいて第二の流出たる女性が生まれ、さらにこの形式においておそらく、グノーシスの体系においても流出ないしエーオンとして述べられているソウィアすなわち《知恵》、あるいはエクレシアすなわち《教会》もまた生まれてくるのである。

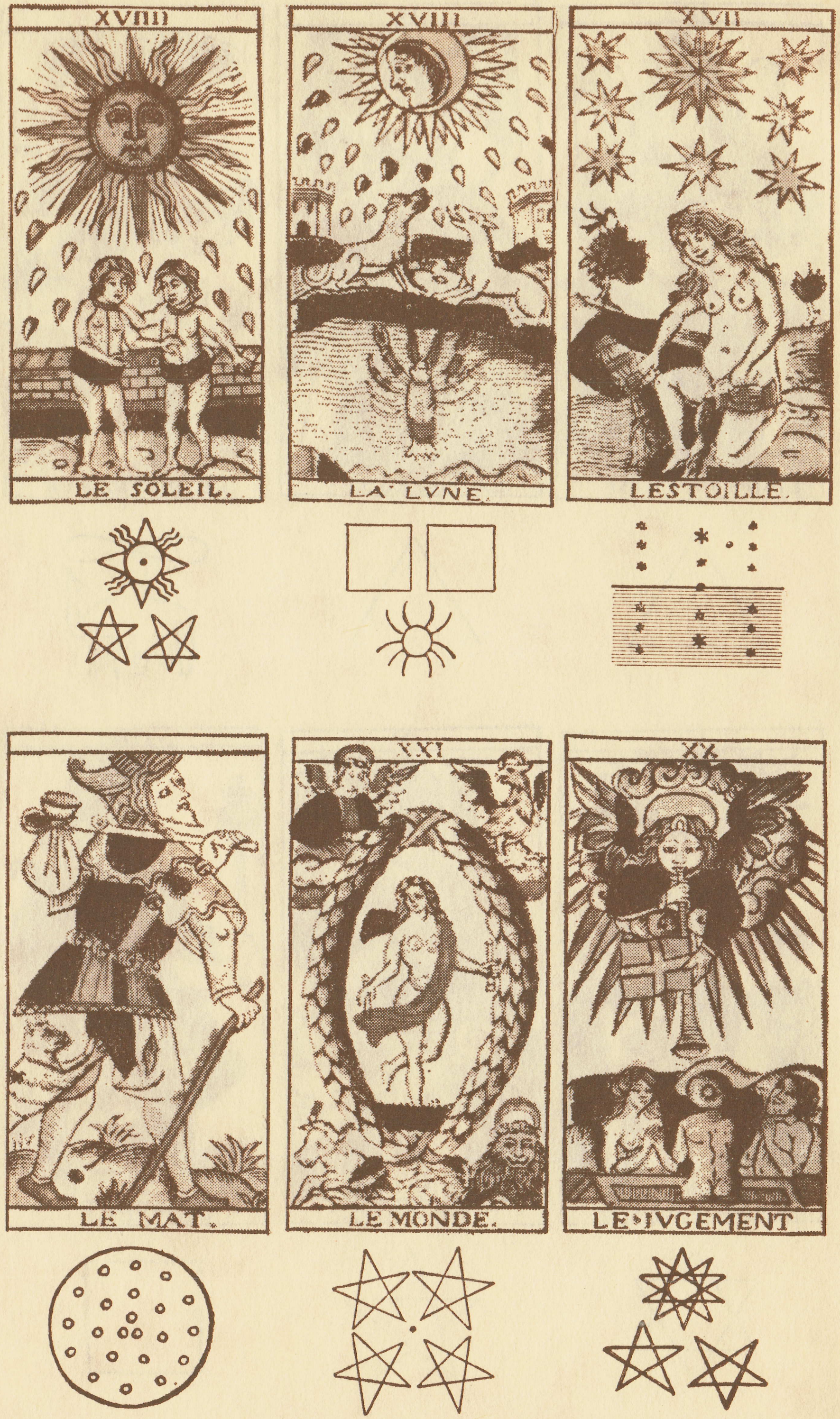
## 3

次いで三角形が形づくられる。三性は男性の機能が女性の容姿と結びついている人物像たる女の支配者となって成立する。三角形は円と類縁関係にある《天》として精霊を指示する。

## 4

世界の4界を統治する王者は東西南北に拡がる空間を意味する。ここにはやくもある種の関係の多様性が提示されたわけだが、しかし多様であるとはいえこれにはまだ中心が欠如している。三角形とは反対に、正方形は《地》もしくは古代人の解釈によれば四つの基本態として現象する、あの空間のなかの質料と考えてしかるべきであろう。


VIIII
LERMITE
VIII
IVSTICE
VII
LECHARIOR
III
LIMPERATRISE
II
LA PAPESSE
I
LE BATELEVR
IIX
LE PENDV
XI
LA FORCE
X
LA ROVE DE FORTUNE
VI
LAMOVREVX.
V
LE PAPE.
IIII
LEMPEREVR.


XVIIII
LE SOLEIL.
XVIII
LA LVNE.
XVII
LESTOILLE.
LE MAT.
XXI
LE MONDE.
XX
LE·IVGEMENT

XVII
XX
LE BATELEVR
XVIIII
LE SOLEIL.
XIIII
TENPERANCE
LE PENDV
XIII
XVI
LA MAISONIDIEV
XV
LE DIABLE.
XIIII
TENPERANCE

**5**

五枚目のカードの絵は明らかに二枚目のそれと関係がある。二枚目には見えなかった二本の柱がここではっきりと示されている。柱の前の高座にはキリスト教の長たる教皇がいる。2のカードでは即自的存在として記述されていたイデーがここでは人間に化身している。そもそも本来人間は大概の数の体系において5の数を割りふられてきた（たとえばアグリッパ・フォン・ネッテスハイムの場合）。人間の標章はペンタグラム、すなわち五角星形である。このカードでは尖角によって上方へ、下方ではひざまずいている二人の僧侶によって暗示されている二方向へと放射して、神的な存在にその役が割りふられている。二人の僧衣の色の違いは、二人が両極性すなわち教理に対する二つの相反する反応の代表者であることを表わしている。かくして、またしても角をはさむ二つの方向を示している両辺たる2の幾何学図形が、より精密化された形で指示されているのである。

**6**

6のカードに一般に付されている《多情な若者》という、誤解を招きやすい呼称がこのカードに相応しくないことは図像そのものが証明している。若者はまさに決断を下そうとしているところである。矢はまだ射られていない。彼は上か下か、右か左か、方向の二つの可能性を前にしている。この二つの可能性は絡みあう二つの三角形によって示唆されている。まだなにごとも決定されてはいない。し



かしやがて決断が下されなければならない。

**7**

正方形のなかの三角形、すなわち7の、合計されるべき数への分解は、肉体に包まれた精神を意味する。かくして空間におけるある展開の可能性が生ずるのである。最初に正方形が表示した1から4までの諸関係がはっきりと紡ぎ出され、ついで1から7までの諸関係が紡ぎ出される。支配する王者は最初は孤独のうちに高座につくが、やがて空間がみたされ、その空間が支配者の魂によって活性化されるのである。

**8**

すでに4は対立命題のそれぞれの方向に引き伸ばされている状態であるが、この緊張と合法則的な定位は8においてさらに増大する。ぶっちがいに絡みあった二つの正方形がこの平衡状態を提示しているが、しかしこの状態は女王が《平衡》（正義）に保っている秤の象徴像によっても明瞭に読み取られる。

**9**

8方向すべてに均等に拡がるこの空間のなかにいまや一条の光が閃めく。それは隠者のランプである。はじめて世界現象の断乎たる中心点があらわれる。1である点はいまや8方向に拡がる世界の中心に降臨し、その降臨によってごくつつましやかな範囲にすぎぬとは

いえ世界を照らし出すのである。我々はこれを、さしあたりは孤独に、またなんら必然的な関係なく空間に出現する意識の誕生と呼んでしかるべきだろう。

**10**

10はカバリストの流出体系におけるセフィロトの円舞の最後の環を閉ざすものである。かくて世界は形体化されたのである。世界の可能性はことごとく提示されている。いまや世界の回転は開始されるがよかろう。タロットにおいても同様である。車輪は回転する。車輪は、人間がそれに巻きこまれるかに見えるときには、運命の輪もしくは幸運の輪と化する。上向きにかそれとも下向きにか、人間は方向をとりはじめた車輪の動きにつれて動かされるのである。二つの可能性（両者がなお実現にはいたらなかった6のカードにおけるように、単にイデーたるにとどまらず）は、ここでは具体化され、人間を媒体として実行に移される。アヌービス☆6の形姿をもつ一方は上方に向かい（そのペンタグラムの尖端は上方をさしている）、晦冥なティフォーン☆7として描かれたもう一方は下方に向かって突進している。二つのペンタグラムが同一方向に向けられていないので、両者は平衡の静謐に逢着することもない。それぞれの固有運動によって彼らは円運動を惹起しているのである。言うまでもなくこの円運動は、――たしかに世の移り行きはそれに意味をあたえることができないなら無意味な堂々めぐりであるにはちがいないが――一個の空転であるように思われる。このような消息を最も明確に叙べているのは、永遠に回転する世界の循環を意味する古代印度のザムザーラ☆8という概念である。ところで車輪の上にはスフィンクスが君臨している。スフィンクスは全体の秘密の意味を身に帯びていて、おのれを征服する者にだけこの秘密の意味を開示する。

**11**

10が中心を欠いた運動として現われるとすれば、11には静止せる極点、すなわち世界を枢軸から持ち上げるためにアルキメデスが必要としたあの点が見られる。それは現在の通過点である。1を具現している図におけると同様、それはここではライオンを屈服させた女が帽子として身につけている双紐線（レムニスカーテ）の交点によって暗示される。ついで二つのペンタグラム、すなわち車輪のなかで追いかけあっていた善と悪、天使と野獣の化身が提示され、一方が上をめがけ、他方がアンテーウスのように下をめがける激しい死闘のうちに対置させられる。人間の現在は動物であった過去と超人たる未来のあいだに張りわたされているかのようだという伝説がぴったりくるほどである。重層的もしくは並列的に構図配合された二十二の象徴の輪において、人間の本来の位置はここにあるように思われる。10のセフィロト的宇宙力の下に潜んでいながら、なおさらにその下にある虚の層にまでは没入していないのである。

**12**

図像に対応する数の概念はこの十二番目のカードにおいておそらく

最も明瞭に表現されている。ここでは、それぞれ6本の枝が切り落とされたあとのある、2本の木の幹が、深淵の両端の地面に打ち込まれた形であらわれる。こうして二個の極性が生じ、さて、その間に不運な若者が吊り下げられているのである。またしても、若者が、女性の姿となって誘惑する二つの対立命題の間に立っている構図の、あの六番目のカードとの明白な関連が見てとれる。前者における優柔不断は、ここでは宿命にまで、すなわちのがれるべくもない受動性にまで高進させられている。それは大いなる試練である。しかしこの試練の行き着く先は勝利、すなわち自由ではない。この状況をのがれるには死をおいてほかに出口はない。ところで12は世界の円周、すなわち獣帯の数でもある。12には3と4が紡ぎ込まれている。しかし結果は回転しない麻痺した輪、決定しない舞台、すなわちまさに試練の舞台、一切のものが等距離をおいて、到達不可能なほど遠く引きはなされているように思われる巨大な孤独の舞台である。世界の円環という把え難いひろがりのなかでひとり孤独に試練を受ける者！

## 13

13が凶の数を意味すべきことは、この数のしるしとなっている死神の絵から明らかである。死はいうまでもなく、時の連続である無常をたえず制定する終末の点である。しかしながらそれは、13番目の要素として獣帯の十二宮を貫流する太陽でもある。それは12のあの大きくひろがった円の中心とも考えられ、したがって十二の軌道の解消であり、かつまたこの軌道からの分離であるとも考えられよう。12という数は4の三重の緊張状態、つまり相互に入り組みあった三個の正方形として定義することもできる。この三個の正方形が最高の緊張、したがって極度の安定性をもつ一個の花冠を形づくる。中心点はこの花冠に飾られる人、周辺にからみついている輪から恭順の誓いを受ける長（おさ）である。勝利のうちには死が織りこまれている、という言い方がここにはぴったりする。恐ろしい通過。それはしかしあまたの宗教体系において究極の救済のための不可避の前提として登場する、新生のための不可避の通路である。

## 14

さてこの新生は十四番目のカードによって描出される。一人の女が銀の瓶の中味を金の瓶に注ぎ込んでいる。形体の改変、新造である。女が、地上のものから天上のものへのこの移しかえを成就する人としてπ（パイ）の数を帯したとしても差支えないであろう。彼女の名はたしかに14にちがいない。π（パイ）の数＝3.1415の各桁の数の和は14ではないか！　ときとして彼女は、片方の足を瓶にのせ、もうひとつの足を骰子の上においている姿で描かれることもある。かくて、正方形という地上的形体が天上的な円形に変容されることが判然とする。あるいは、拡張され、倍加された4すなわち8が、同様に倍加された3すなわち6に変化せしめられるとも。この場合にも、8＋6の和はやはり14となる。

**15**

5の三倍、これは厄介な通過だ！　いうまでもなく3は、通常ならば神聖化された、もしくは厳粛な数とみなされている。ここではしかしこの数は、断乎として暗黒の側に立つ、三位一体のカリカチュアをあらわし、したがってその対極たる悪魔のトリオをもあらわす三人の人物の姿で描かれている。ときとして敷居の守護神として描かれることもあるあの像を思い起こしてほしい。あたかもあらゆる弱さや不安が凝って脅やかす悪霊（デーモン）と化し、それが道の行手を阻むまでになるのである。図において小さい方の二匹の悪魔が大きい方の悪魔の台座につながれているように、我々はその悪霊に鎖でつながれているのである。問題はそいつを縮ませてしまうことだ。そうすれば道は次の行程に向かって開かれる。

**16**

単純明快に方石が段状に積み重ねられている。4の自乗である！　4、世俗性、此岸の傲慢の自乗された性質。危難はことごとく克服されたかに見える。このとき塔建設の四角い切り石積み作業の満足感が高慢に昂じてバベルの塔となる。人間はおのれが神にひとしくなったと妄想し、目標に到達したと考える。彼は塔を《神の家》（ラ・メゾン・デュ）La Maison-Dieu と称する。今日では病院がこの名で呼ばれている。もともとは、人間によって彼みずからの神性のために建てられた家の意味がこめられていたのであろう。傲慢は原罪とされている。かくて傲慢はここでも最も厳しい報復を受ける。すなわち稲妻が塔を打ち砕き、さらに塔の建設者を深淵に投げつける。かくて一切は無に帰したかに見える。



**17**

ところでこの終末もまた仮そめのもの、一つの過渡状態、一つの通過にすぎない。17、すなわち隣接する数との関連をほとんど明らかにすることのないこの素数は、16のカタストローフに続いている。主役を演ずる女は裸体である。ヴィーナスとの関連が想起されよう。この図が《星》（レトワール）L'étoile のタイトルを付されているだけになおさらである。つとにバビロンにおいてヴィーナスは星そのものの代表であった。ここで裸体の女は三行程（ステーション）前に彼女の先行者の手によって中味を注ぎかえられていたあの二つの瓶をあけている。したがってここでもまた事態は終末に向かって驀進しているのである。ところでカードの17の数をどう読むべきだろうか。天には八個の星、中心には水面に右の八個の空の星を映している海の岸辺にいる女。したがって新たな形態への注ぎかえではなく、上にあるものの下にあるものへの流出であり、ここで上なるものと下なるものは対応しているのである。解釈は難かしい。流出されるということが劫罰であるのか、さては救済であるのか。おそらくいずれも決定的なものではなく、いずれも新たな過渡状態にすぎぬのであろう。

**18**

このように17が一切を疑問に付し、またしても新たなはじまりを要

請したあとで、18もまた、またしてもこれ以前の状態への立ち戻りを示している。カードの上方には、それぞれに4の数の記号をつけてもいいような二本の塔が見られる。前景には池が描かれ、十脚の蜊蛄がそこに蹲って待ち伏せている。この動物は、10の生命の輪の代表者たるカリュブディスであるように思われるが、一方、上方の巨大な二本の塔の間にはスキラ☆9が待ち伏せている。したがって下には10、上には2×4、これがこの図の数たる18となる。ここにもまた、迂余曲折した道を通って、吼えたてる二匹の犬のあいだをくぐり抜けていく困難な通過がある。池で待ち伏せている蜊蛄が無常の運命の輪であることは、月が池に映っていることによっても暗示される。月はその不断の形態の変化によっておよそ変化の多いものの象徴となってきたのである。占星術の、月は巨蟹宮の獣帯において特に活動的であるという平行論がこれを立証する。したがって18の行程は断罪を受けて変化きわまりない世界運命へと追いやられること、いずれにしてもそのようなことの危険として描出されている。

### 19

4の光を発する放射と4の燃えさかる放射、さらに鮮明に強調された中心をもつ太陽がふたたび9の数を認めさせるのであろう。いうまでもなくその間に、隠者のランプの曖昧にほのめく光は変じて白昼の太陽の赫々たる明るさとなった。太陽の前には少年と少女の双生児、したがって両極性の化身たちがいる。若い人間であるところから、その相反性において上と下とを示すペンタグラムとして描かれているのであろう。このようにしてこの数は9＋5＋5＝19として特性記述されている。まさに全人類を代表しているこのふたりの人間が、この行程においていまや万有の意識と合一すると解釈されよう。というのも9の図像がつとに意識を意味しているならば、ここではさらにその万有意識への拡張が強調されて余りあるからである。

### 20

数20が受け持っているのは最後の審判を公式化している最後の分離である。上には最後の時刻を告げるラッパを持った天使が姿を見せている。天使は栄光のさなかに照り輝いているが、この栄光が分離以前、決定以前の行程の標識と考えられる。相互に入り組んだ二つのペンタグラムとして表示されているのであろう。だがラッパの響きが朗々と鳴り渡る瞬間、これらのペンタグラムはばらばらに分解する。善きものは上昇し、悪しきものは下降しなくてはならない。5の4つの可能性は合計20になる。こうして次の発展が準備される。

### 21

21は二つの異なる仕方で解釈することができる。一つの解釈では中央の人体が完成された人間、四隅の黙示録的な象徴像が前者に帰順する。それぞれが4の数をもつ宇宙元素の代表者となる。したがって5＋（4×4）＝21である。もう一つの解釈では、この四隅の4つの像が、人間を気質あるいはタイプに応じて分類した場合の代表

缶な存在とみなされ、中央の人体を、これらの代表的存在が志向する中心点と見る。したがって（４×５）＋１＝21である。いずれの解釈法も内的発展の最終目標を指している。

**0**

愚者、無、零、円。しかもいずくんぞ知らん、愚者が背負っている頭陀袋にはこれまで明示され獲得されたすべてのものが包含されているのだ。究極の叡智、究極の充溢とこの上なく哀れな真二つに引き裂かれた象徴！　かくて愚者は円、おのれみずからのうちへと立ち帰っていく空虚な線であるが、同時に円の内容、すなわち付属のダイアグラムに、ヘブライ文字アルファベットの順に配列されている二十二のタロットの象徴すべてでもある。

　この愚者をタロットの幾何学図形であらわす方法がもうひとつある。すなわち、壮大な円をなしつつ１から21までの数が絡みあって円陣を形どっている図形である。たえまなく次々に他の数に変身する運動のなかで、これらの数は進歩と発展の予兆となる。世界現象。千紫万紅の火花を発する循環！　愚者は参加しない。おのれのまわりをめぐるきらめく回転木馬を無関心にながめやる。彼は中心に、車輪のこしきに、回転のさなかにも静止していることができる地点に微動だにせずとどまるのである。彼は世俗の栄誉をことごとく放棄している。人びとは王冠やありとある知恵の宝を誇示するがよい。彼はそんなものには関心がない。彼は愚かな獣が自分の着古したズボンを引き裂いていることにすら気がつかない。彼は貧しく、



裸に近い風態である。それでいてもはやなにものをも望まない。おそらく彼はもはや世界現象の舞踏を飽きるほど味わいつくしてしまったのだ。もはやこのような糧を求めることはない。彼は回転と変身を解脱しているのだ。彼は果敢に激浪に身を投じ、その浪は古くからなじんでいたもの、あの故郷と家族のもとに親しげに庇護されていた状態から彼を引き離したのである。彼は故郷を喪失し、智者たちの嘲笑の的となり、彼を愛した人びとの悲痛の種となったのである。かくて彼は寄る辺なく、頼る人とてもなく孤独の身であった。そしていま彼は、他人ならば誘惑されかねないすべてのものからひとしく距離をおいている。タロットでは彼はその名も《車輪の穴》という。別の言い方では、「彼は彼岸の故郷に帰った」ともいう。

**★原註**

1――この点については、レーダーの『古代エジプトの宗教に関する原典』Roeder : *Urkunden zur Religion des alten Aegypten* の三〇三頁に述べられている「帯」ないし「パピルス紙」に関する部分を参照されたい。

2――オスワルド・ワースの『中世の絵草紙のタロット』Oswald Wirth: *Le Tarot des imagiers du Moyen-âga*, Paris 1927. を参照されたい。

3――この厄介なテーマについてここでこれ以上詳しく論じる余地はない。ただ次の著書を挙げておくにとどめたい。A・シュツルンツ『占星術、錬金

術、神秘説』A. Strunz : *Astrologie, Alchemie, Mystik, München-Planegg.* 1928. 二六六頁以下。

4――付録に添えた写真図は、わたしの知るかぎりで最も初期のタロット・カードの複写であるが、今日なお行なわれているステロ版の図形を示している。これは一七〇九年にディジョンのピエール・マドミエによって発行されたものであり、現在ではチューリッヒのスイス郷土博物館の所有になっている。一部の誤解を招く表記ならびに象徴の人物の着衣があらわれたのは、おそらく十七世紀以後のことであろう。それ以前のもの、たとえば一四世紀に遡るものについては断片しか保存されていない。

5――本来のタロット象徴の基本として図示されている数学的構図は、この関連を復元するための、わたしの個人的な試みである。

**☆訳註**

1――ここに訳出したのは二部からなるエッセイ「タロット体系の象徴」の第二部である。

2――クレメンス＝二世紀後半に活躍したギリシアの神学者、キリスト教に改宗。護教家のキリスト教観をはじめて組織的な形で表現した神学者のひとり。ヘレニズム文化についても造詣が深かった。

3――トート＝エジプトの神。とき鳥または犬頭猿神の動物を象徴とする。月の神および書法、学問の神とみなされ、ギリシア神話のヘルメス・トリスメギストスと同一視された。

4――カバラ＝本誌にボルヘス「カバラ擁護論」もあるが、ちなみに簡単な説明を加えれば、カバラはユダヤの神秘教。創造に先立つ存在、可視的世界に君臨する原光を信仰し、世界を神的なものから流出する十個の球体（セフィロト）と考えた。地上のすべてのものは神的光に照らされており、この殻を脱出することが究極の救済に通じるとされている。

5――セフィロト＝グノーシス教では、存在の諸段階とも、神と世界の間に存在する半神ともみなされている。

6――アヌービス＝犬頭人身のエジプトの神。オシリスの世話を受け持つ。古代ギリシア人はこれをヘルメスと同一視した。

7――ティフォーン＝蛇の体をもつギリシア神話中の巨人。

8――ザムザーラ＝流転、遍歴を意味するサンスクリット。インド哲学では、無常な世界における存在の意に用いられている。動植物、人間、神および半神はこれに支配される。これにははじまりは存在しないが、救済に達した個体においてのみ終結が見出される。

9――スキラ＝海の渦の擬人化された怪物。カリュブディスは一日に三度海水を吹き上げ、また三度吸い込むことによって船乗りを呑み込む。スキラは十二本の足、六つの頭、三列の歯を持っており、やはり船乗りを取って食った。二匹の怪物は相対しており、そこは航行の難所とされた。なお、ホメーロスの『オデュッセイア』第十二巻にもこれらの怪物についての叙述が見られる。

**Zahlensymbolik des Tarotsystems.**
by Rudolf Bernoulli, in *Eranos Jahrbuch 1934.*

# ヤコブ・ベーメ
## シンボルによるその生涯の再構成の試み

南原実

### まぼろしのヤコブ・ベーメ

ベーメとは、どこの何者？　と、ききかえすことはなくなったといっても、いまから四百年ほどのむかし、ドイツに生まれ、ドイツで死んだこの男について、私たちは、はたして何を知っているといえるだろうか。日本の大学の研究室にもならぶようになった彼の全集——それは、やっと十五年まえにドイツで出版され、しかも二百年まえの全集そのままのリプリント。数々の作品をおさめ、数千ページをこえる何巻もの全集は、いつからうっすらほこりをかぶったまま。私たちは、たいていだれかが彼について断片的に語るのをきくだけだ。

　とくにヘーゲルの言葉が有名——

「ベーメこそドイツはじめての哲学者であり、その哲学内容は真にドイツ的である」。

　ヘーゲルの『哲学史講義』のベーメの章をひらいてみると、「悪の起源」「否定にひそむ魔力」「矛盾の統一」「弁証法」など、ヘーゲルをヘーゲルたらしめている魅力あるテーマは、すでにベーメの問題だったことを知り、シェリングが、「人類の歴史における奇蹟の現象」とベーメを讃美したのも、ふしぎに思われない。

　ベーメの名がドイツの哲学者に知られだしたのは、死後二百年近くたってのこと。それまで、ベーメはドイツで無視されつづけた。彼は、町の牧師に迫害されたが、殉教者になるほど有名ではなかった。ただわずか何人かの友人が彼を支援し、その魅力にとりつかれた人たちが、彼の作品をコピーし、彼の名をひろめ、彼自身靴屋をやめて学者（錬金術師）になろうとしたが、十分の収入もなく、彼は失意のうちにその一生を終えるほかなかった。

　ベーメの死んだのは、一六二五年。三十年戦争の戦火のさなか。彼の書き残したものは四散し、彼の教えはわずかに地下にもぐって生きつづけた。死後百年近く、南ドイツの敬虔主義者エーティンガーの手記——まだ神学校にかよっていた私は、町はずれの水車小屋のおやじと知り合うようになった。明日にもくる人類の滅亡を確信して、庭のすみにふかい穴倉をほっていたこのふしぎな男は、うすぐらい地下濠に私をつれこんで、ここにこそ真の神の学問がある、といって、ひらいてみせたのが、ヤコブ・ベーメの本……。

　ドイツでは無視されたベーメの思想は、ふしぎなことに外国へひろがった。もしも、オランダの豪商バイエルラントがいなかったら、いま見る数多くのベーメの作品は、おそらく私たちに伝わらな

かったにちがいない。彼は、三十年戦争の戦火のあいまをぬってベーメの写本を集め、国にもちかえり、オランダ語に翻訳した。そして、その資料をもとに最初のベーメ全集もまた、アムステルダムの市長の援助をうけてオランダで刊行（一六八二年）。オランダからイギリスにかけて、十七・十八世紀にベーメを熱狂的に崇拝するグループは数多く、その時代の宗教心情にベーメが絶大な影響をあたえたことはよく知られているが、ベーメの思想はまたロシアへ流れこんだ。一六八九年の四月、ベーメニストのクールマンが、未来の神の国を夢みてロシアにたどりついたとき、モスコーでは、大勢のベーメ主義者が彼をむかえたのだった。そして、その年の十月、彼はノルダーマンとともに火あぶりの刑に処せられ異端のそしりをうけたが、その後ロシア人のあいだにはベーメの教えがますますひろまり、十八世紀のはじめには、ベーメの作品の教会スラブ語への翻訳、さらに十八世紀のなかごろにかけてのおびただしいロシア語への翻訳――こうした事実は、ベーメがロシア人にとってどんなに魅力ある人物だったかを証明してあまりある。

　ドイツからオランダ、オランダからイギリス、イギリスからフランス、そしてまた、オランダからロシア、ウクライナと二百年をかけてわたりあるいたベーメは、また故国へまいもどってきて、シェリング、ヘーゲル、フォイエルバハ、ショーペンハウアーなどのドイツ人たちのあいだにもその思想が知られだしたわけだが、とくにベーメに心を奪われたのは、短命で奇妙な人物ノヴァーリス。その思想は、ベーメと似た不思議な運命をたどり、いつかドイツをさまよい出て、フランスへとわたり、こうしてベーメの考えもまた間接的にボードレール、ランボー、マラルメなどに流れこんでいく。最近のベーメ主義者といえば、ブルガコフやベルジャエフなどのロシア人たちであることはだれでも知っているが、ベーメの名は、たとえばまたアメリカの作家ヘンリ・ミラーの書くものに突然出てきて、私たちをおどろかす。

## つまずきの石

地下水のベーメの思想は、たまに地表にふき出し、にじみ出ることはあっても、その全体をあらわさない。彼の思想の遍歴は、まだ終っていない。なぜなら、彼はいまなおヨーロッパの枠のそとにいる思想家だから。ヨーロッパの精神は、彼をその伝統のなかに、すっかりとりくむことができないのだから。

その例は、ヘーゲル。彼は、ベーメにつまずいた。「ベーメは真にドイツ的」といいながら、ベーメのドイツ語につまずいた。抽象的・概念的思考の訓練をうけていない「野蛮で」「らんぼうで」「めちゃくちゃな」ベーメのドイツ語にへきえきし、顔をしかめた。ベーメの難解さは、深淵な思想や精巧な論理にあるのではなくて、教養のない、学問の訓練をうけていない人間が書いたことばのむずかしさなのだ。つまり、それは、ヨーロッパの学問という、プラトン以来二千年にわたってたゆみなく行なわれてきた人間知性の訓練の枠からはみでたスタイルであって、ヨーロッパ知性の普遍性にゆるぎのない信仰を寄せていたヘーゲルが、無学の舌たらずのことばにいらだち、その内容だけに興味をよせたのも不思議はない。未熟な表現、空想じみた奇妙な錬金術的・前近代的な発想はきりすてて、そこから否定の論理、弁証法などをひきだし、こうしてたしかにヘーゲルは、自分の哲学を完結させたわけであるが、それは同時に、ベーメの世界のやどす非完結性の深みが、彼にはみえなかったことでもある。ベーメの世界をひらく鍵ともいえる《底なし(ウングルント)》というシンボルは、ヘーゲルの目に入らなかった。それは、グルントに否定の接頭語ウンをつけてベーメが勝手に考えだした無意味なことばのたわむれとしか思われなかった。

　私たちもまた、ベーメのことばにつまずく。その難解なシンボル、イメージにあふれ、官能的・感情的飛躍にみちたことば……そうであればこそ、およそヘーゲルと対照的なロシア人たちの反応をみると不思議な気がしてならない。ロシアでは十八世紀のはじめにベーメの作品が教会スラブ語に翻訳され、その世紀のおわりには、彼の作品すべてがロシア語に訳されていたことはすでに述べた。しかし、それは、印刷されたのではなくて、手で書きうつされてひろまったのだ。モスコーのインテリばかりでなく、ウクライナの無学な人たちが、むさぼるように「私たちの父ヤコブ・ベーメン」の作品を書きうつしながら感激し、読書会をひらいては読みあった。もともと彼が生きていたころ、ドイツでも、おなじように筆写されて彼の作品はひろまったのであって、みな、彼のことばのイメージの、ひびきのゆたかさに魅せられたのだ。

　私たちがいま彼の作品をひらいてその難解なスタイルに困惑し立往生するとすれば、それは、その時代だけに通じる、その時代の方言のようなことばだったのだろうか。私たちが「理解する」とよぶのとちがう理解がそこにはあったのだろうか。「ことばする」ということは、こうしていまものを書き読む、私たちのコトバスルこととは、べつのことを意味したのだろうか。ベーメの作品にあふれているシンボルを分析し研究し、その背景を、その内容を、その意味をたずねることはできる。だが、シンボルとは、コトバスルとはベーメにとっていったい何であったのか、を知ることなくしては、彼のシンボルの世界の真の理解にすこしでも近づくことはできないだろう。

### ベーメをみちびく二つの星

もともとベーメが生まれたのは、ヨーロッパの東はじの、ボヘミア

の山奥。いまでは、チェコの領土。オーデル＝ナイセ川をずっとさかのぼっていった上流にゲルリッツという町があり、そこからさらに山へ入った小さな町、アルトザイデンベルクで、彼は生まれた(一五七五年)。ちょっと大きな地図をみても、この町の名は出ていない。父は農民。ヤコブは、五人兄弟の四番目。羊の群を追ったりして家の手伝いをしていたが、体が華奢だったので、靴屋になるため、町の靴屋に小僧としてすみこむ。学校へ行って勉強したわけではなかった。丁稚奉公がおわって、腕をみがくために地方の親方のもとをわたりあるく旅に出ているが、それは、そのころのしきたりにしたがったまでのことだ。仲間より二、三年おくれて、二十四歳で一人前の靴屋となり、結婚。彼は、みすぼらしい靴屋だった。深淵な真理に思いをはせる哲学者、預言者の面影はなかった。ベーメは、いつもおちぶれた、あわれな姿……背はひくくて見栄えせず……額はせまくて、こめかみだけがでっぱり……鼻はゆがみ、目は灰色。ひげはうすくて、いつも小声でぼそぼそとはなすだけ……。ベーメを預言者とあおぎ、彼に心酔したそのころの学者アブラハム・フォン・フランケンベルクも、こんななさけないベーメの姿しか描写できなかった。

伝記作者が書き記しているところによると、ベーメは子供のときに、二つの重要な体験をしている。彼がそれを人に語ったのは、ずっとのちになってからのことで、それまで自分の胸に大切にしまったままでいた。

この二つの体験は、子供ならたいがいだれでも経験することだが、ベーメがそれを一生忘れずに胸にいだきつづけていたという点で、きわめて重要である。それは、ベーメの生きる方向を決定する道しるべになったのであるから。

——ある日、ぼくは、羊の群を追って山にいた。ふと、赤い大きな岩のつみかさなったかげに、地中へおりていく入口があいているのに気がついたぼくは、ふらふらと地下へおりていくと、樽いっぱいにつまった金の山が、ぼくの目を射るではないか。突然われにかえったぼくは、おそろしさに無我夢中で、穴から逃げ出し、あとで友達をさそってその場所へ行ってみたが、洞窟の入口など、かげかたちもなかった……。

このはなしをきいたベーメ崇拝者は、ベーメはもう少年の日に、地中ふかくかくされている世界の秘密を発見したのだ、などと、注釈を加えているが、それは崇拝者の解釈で、いまの時代に生きる私たちなら、まえに大人からきいた山の中の宝のはなしが、人里はなれた山奥にひとりでいるうちに、いつか現実に投影され、まのあたり生き生きとその光景を見たのだ、と推量するだろう。もともと「直観像」とよばれるこうした現象は、子供によく観察されるところであるが、ベーメが生涯こうした傾向に支配されやすい性格だったことは明らかであって、その傾向は、抽象的概念的思考によって排除されるどころか、むしろ年とともにみがかれていったのであり、事実、彼は生涯にわたって数々のヴィジョンをみている。彼が、子供ならだれにでもあるこうした経験をくだらないと思って捨

てさらず忘れないでいたということは、またこの事実を説明している。と同時に、それは、彼の関心が、あくまで「自然」とかたく結びついていて、彼が一生、宇宙の秘密を発見する自分という像に支配されていたことを物語っている。

そして、さらにべつの経験――

――ぼくが親方のうちに丁稚となって仕事を習っていたある日、みなりはいやしいがどことなく威厳のある男がひとり店に入ってきて、靴を一足買いたいといった。ちょうど親方もおかみさんもるすで、ぼくひとり店番をしていたので、どうしていいかわからず困っているのに、男は靴を売れ、としつこくいってきかない。それならべらぼうの値段をつけてやれと思って高いことをいうと、男はしりごみするどころか、いいなりの代金をはらって靴を買っていってしまった。ヤコブ！　出てきなさい！　――ぼんやりしているぼくの耳に、とつぜん呼ぶ声がきこえ、おどろいて出ていってみると、さっきの男が外に立っていたのでした。会ったこともない男が、なぜまたぼくの名前を知っているのか、気をのまれていると、男はぼくの目をのぞきこむようにしていうのだった――ヤコブ、お前は、まだ年もいかない小さな子供だけれども、大きくなったら、世界中の人がおどろくようなえらい人間になるだろう、だから、神さまをうやまい、神さまの言葉を大切にしなさい、なにより、聖書をよむことだ。聖書こそなぐさめを与え、困ったときにはどうしたらよいか教えてくれる、お前は、やがてみんなから迫害をうけて、貧乏にもくるしむだろう、だが、心配するな、勇気をだして、神さまはいつもそばにいて、お前を守ってくださるにちがいない――こういうと、その男は、ぼくの目をもう一度のぞきこんで、どこかへ消えていってしまったのでした……。

ここでもまた重要な点は、この体験の内容にあるのではなく、それが彼の生涯にたいして持ちつづけた意味にある。少年の日のこの出来事は、彼の心に一生消えることのない痕跡を残した。そのことは、折にふれて思い起こされ、その意味の反芻を彼にせまったにちがいない。彼は、やがて奉公をおえて旅に出、三十年戦争直前の時代の混乱とじかに触れあうようになるが、彼の時代との接触、そしてその結果としての時代との違和感は、ますますこの預言者という方向に彼を追いこんでいった。と同時に、宇宙の神秘をとく自分という姿勢がかたまっていったにちがいない。なぜならば、預言者という宗教家的存在は、ベーメのばあい宇宙の秘密をとく科学者・哲学者的存在とかたく結びついていた。なぜ、悪しきものが栄え、正しきものがしいたげられ苦しまなければならないのだろうか、なぜ、われわれの生存は、悪と苦から逃れられないのだろうか。救いは、悪の起源、世界の誕生、宇宙の構造、自然の神秘が明らかになることなくしては、おとずれないだろう。人間をふくむ天地万物の正しい認識に救いはあるのだから。

**メランコリア**

故郷を出たベーメは、どこをさまよい、何を見、何をきき、何を学んだのだろうか。彼自身くわしいことは何ひとつ書き残していない

し、伝記作者も何も書くことはできなかった。ただ、悪と恐怖にみちた不可解な世界が彼にあたえた衝撃の痕跡は、彼がのちに書いた数々の作品いたるところにあらわれていて、私たちは、憂鬱症におちこんだ彼のかなしみ、なやみ、不安のあとをたどることができる。

旅に出たベーメがまともにかぶった時代の波がどんなものであったか、それもまた、その時代を仔細に観察すれば再構成できるのであって、法皇の国の破滅とともにやってきた世界の没落、再生の希望のむなしさをみずから示してみせた新しい勢力の崩壊、宗教と政治とのけがれた婚姻の末路、戦争によってさらけ出された人間の醜悪、それにもかかわらず絶望を知らない人間の欲望、人類の滅亡をあらそって説きまわる錬金術、神智学、カバラ、新プラトン主義の学者たち……宇宙の真理をつかみ歴史のゆくえを見さだめたいとの情熱にもえていたベーメは、そうした学者の議論にはげしい興味をいだいたにちがいない。でも、それは、ただきらきらと光る都会のネオンサインのようなものだった。学校にもいっていないベーメには、その議論の網の目に入れなかった。彼は、学者たちの単語を生かじりすることすらできなかった。こうして、彼を待ちうけていたのは、コンプレックスであり、そしてまた、ただ聖書をよみ神の心を求めたベーメのやさしい魂をおそったのは、それ以上に大きな悲しみと苦悩だった。なぜまた神を信ずるものがしいたげられ、悪がさかえるのだろうか……。彼は、憂鬱症におちいった。

■ベーメは、くらい奈落の底にひきこまれていくおそろしさについて、たびたび語っている。奈落の底――それは、若いベーメの救いがたいメランコリアをあらわすシンボルであった。

## 暗黒の奈落の底

闇、深淵、奈落の底――「無」とならぶこれらの否定的なシンボルは、ヨーロッパの伝統をまもる神学、哲学では無視されるか、もしくはマイナスの意味しかもたないけれども、エックハルト、ゾイゼ、タウラーなど、ヨーロッパ中世の神秘家のばあいには、かれらの世界の核心をあらわすプラスの重要なシンボルとなっている。

奈落の底――それは、(1)魂の深淵であり、(2)神の深淵であり、(3)両者の出会う深淵である。観念でおおわれた浅薄な日常の殻がやぶれたときに、魂がうちに秘めている無限の深淵が姿をあらわし、また、表面的、観念的、自己中心的に理解される「神」がやぶれたときに、その奥底ふかく神の深淵が口をひらき、この二つの深淵はいつかひとつにつながりながら、神と魂とをつつみこむ。

それは、スコートゥス・エリウゲナ、ディオニシウス・アレオパギータ、プロティノスへとさかのぼることのできる東洋的な精神のながれでもあるが、ベーメは、この伝統につながらない。彼が神秘家のテキストを読んだ形跡はなく、なによりも、ベーメの作品のなかに出てくる「くらい奈落の底」のシンボルの周辺を分析してみれば、彼が神秘主義につたわった伝統的なマイナスのシンボルとは無縁だったことがわかる。

深淵は、光のかがやきでる、神と魂の合一のくらやみではなく、

また、やがておとずれる神秘的な恍惚の予感や前兆でもなく、ただおそろしくひきこまれていく鬱病患者の奈落の底だった。それは、精神病患者のおそわれる症状であるとともに、その時代全体の病気の表現だった。

私たちは、そこに、そのころの人間を打ちのめした衝撃のあとを見ることができる。ペスト、精神病、犯罪、戦争の流行――。それは神経症患者の妄想ではないか、などと尋ねる人はいなかった。みんなが病気にかかっていたのであるから。「滅びゆく自然と人間」などという、オプティミズムの裏返しであるペシミズム的な感傷にとらわれたいまの時代の私たちは、この次元のちがう狂乱の苦悩をただ想像するだけである。病気にくるしむ人間の苦悩をただ外から眺めるのとおなじで……。それは、オプティミズムとペシミズムを成り立たせている、その底にある人間の存在そのものにかかわる「罪と罰」というテーマだった。

すべての人間が病気にかかっている。罪におちこみ罪からのがれられないというのが病気だからであり、人間はすべて罪を背負った存在だからなのだ。人間であること、イコール罪、生きる毎日が罪の累積。したがって、善行をつもうが、自己改善を重ねようが、人間には神のまえに自分の無罪を主張するどんな権利もない。人間は神のいかりにおびえざるを得ず、また悪魔と縁をきることはできない。罪に対する罰とは、まさにさらに罪をおかすということであり、あがけばあがくほどますますふかく罪におちこんでいく。神のいかりは、いつか未来、最後の審判でくだる罰という抽象的な空想



ではなく、いまこうして生きながら罪をおかす現在にある。

私たちには遠い過去の記憶となってしまった、この敬虔主義（ピエティズム）的な恐怖とからみあって、ベーメが奈落の底のおそろしさにふるえながら、のみこまれていく恐怖について語るときには、そのころ人類をおそったべつの大きな衝撃の爪あとを見ることができる。それは、コペルニクスの地動説がもたらしたショックで、数十万年まえ人間が地上に両足で立つことを覚えて以来つくりあげてきた世界像を粉砕した。水平な平面のうえに、自分の空間をきずき、自分の家に安住してきた人間は、この日突然、彼を守ってきた天井はとりはらわれ、壁はいつか消えてなくなり、頭上には、かぎりない虚空、あしもとには底しれぬ無の深淵がひろがっているのに気づき、愕然とする。四方から空虚がおしよせ、地球は小さなボールとなって、くらやみの底なしの虚空にうかんでいる。そして、その地球のうえの一点のしみにも価しない人間は、この無限の虚空にたいしてはたして何を主張できるというのだろうか。「くらい奈落の底」とは、中世の神秘家の伝統的なシンボルではなくて、有史以来はじめて人間が直面した事実だったのであり、小さな田舎の町をあとに修業の旅に出たベーメを打ちのめしたのが、この事実であったことは、疑いを入れない――

「むかしはだれでも人は考えた、天はこの地上から何百、何千マイルもはなれていて、神がただひとりその天にまします、と。物理学者たちがあらわれて、大胆にもその高さを計ろうとし、ひどく不思

議なことを持ち出した。／ 私が神の啓示をうけるまえ、そして私がこの認識に達するまえは、星のきらめくさらにそのうえ高く、あかるい青の丸い輪があって、神はひとりそこにましまし、聖霊の力をかりてこの地上を支配しているのだ、などと天のことを考えていた。／ しかし、私は、この世界の大いなる深淵、それに太陽と星、さらに雲、雨、雪をながめ、そして自分の精神のなかにこの世界の全被造物を見たときに、私ははげしい衝撃をうけ、メランコリアと悲しみにおちいった。／……そしてまた私が見たものは、人間の小さな火花。この偉大な天と地の業をまえにして人間ははたして神の目にとまり得るやいなや?」(『アウロラ』十九章三節以下)。

**絶望**

コペルニクスの地動説——それは、その後何百年とたつうちに、いつのまにか私たちの科学的日常の常識となり、その精神的な意味がおおいかくされてしまったが、そのころの人たち、とくにその時代を代表する知識人たちもまた、この衝撃をどれほど正確にうけとめたかは疑わしい。発見のよろこびを子供のように無邪気に追い求めた天文学者たち、いつかそれが人間の野心や名誉心にすりかわっていった数多くのケース、あるいはまた殉教者的な感慨にひたることのできた人々——かれらの残した記録、かれらについて書かれた記録を読むと、コペルニクスの地動説にひそむ意味の把握がどんなに浅薄なものだったかがわかる。おなじことは、ふるい世界の秩序の安定に心をくだいた教会人や神学者についても言えるのであって、そのころ氾濫した弁神論を読めば、かれらにとってもまた、地動説があたえた衝撃がきわめて皮相なものだったことがわかる。

　靴屋の徒弟だったベーメが、むずかしい言葉で書きつづられた弁神論や自然学の書物を、そのまま理解できるわけはなかった。彼は、学問もなく、ただ神の心を求める純粋な人間だった。もしも、彼が敬虔なキリスト教徒でなかったなら、〈奈落の底〉は、これほどひどい傷あとを彼に残すことなく、彼の皮膚の表面をただかすめてとおりすぎていったにすぎないだろう。だが、ひたすら神の心(ヘルツ)を求める、やわらかな魂の持主だった彼は、突然足もとに奈落の底がぱくりと口をひらき、天国が、神の座が呑みこまれあとかたもなく姿を消したのを目のあたりにみて、おびえるほかなかった。もしも彼が環境にめぐまれて学問をしていたら、彼はまず科学に逃れただろう。しかし、自然科学に興味があっても、学問の訓練をうけていない彼は、その世界に入れなかった。もしも彼が神学の修練をつんでいたなら、神学の知識は、彼を無防備のこのおそろしさから守っただろう。だが、彼のできることといえば、ただ聖書を読むだけだった。そして、神を求め、神にすがることがはげしければはげしいほど、彼は世界の崩壊のおそろしさにふるえた。なぜなら、それは、彼の神では説明のできない事態の出現であったから。そしてさらに、それは、すがるべき神そのものが姿を消し、神の崩壊を意味したのであるから。

　だが、よく観察してみるならば、彼がはげしいノイローゼにおちこんだのは、そのためではなかったことがわかる。彼は、目のまえ

に口をあけた深淵におびえたのではなくて（もしもそうであったら、科学や神学や信仰がそこから彼をいつか救っただろう）、自分自身の心のなかにひらいた深淵におびえたのだ。それは、かれのそとにある深淵ではなくて、かれ自身の心の底にあいた絶望の空洞だった。彼は聖書にすがった。だが、聖書は何も説明せず、その言葉は彼をなぐさめることはできなかった。そこで彼は、当然、聖書をはなれ、科学にひそかに心を寄せた。彼は、心の底ではたえず科学にあこがれていたのだ。もしも、彼に学問があったなら、彼は科学の世界へ逃げ切ることができたかもしれない。だが、学問の訓練をうけていない彼には、科学はとりつくしまもなく、彼が見ることのできたのは、神のもとをはなれた自分の姿、悪魔のもとに走った自分自身の姿だった。罪と罰の苦悩だけが残った。あがけばあがくほど、罪の苦しみと罰のおそろしさは大きくなるばかり。地球がうかんでいる無の深淵は、絶望した彼のおちこんでいく、彼自身の破滅の奈落の底だった。

### ある日突然に

神の国、それはそのまま教会、そしてそれはそのまま私たちのすみ家だった中世なら、私は、厚い石の壁にまもられ、いずれこの現在の延長の確実な未来に、きたるべき終末を——善なるもの、正しきものは救われ、悪しきものは罰せられる最後の審判の必然性を確信できただろう。科学の国にまもられ、閉じこめられて、人類の進歩、あるいはまた人類の破滅などという未来の審判の虚構に生きているいまの私たちは、こうした過去の中世の私たちの姿を、ことさらによく理解できるのである。

それにくらべて、ただ奈落の底に吸いこまれていく恐怖にふるえるばかりのベーメ——私たちからみれば、彼は病気にかかっているとしか思えない。彼はしきりに言う、いますでにキリストが再臨している、などと。どんな観念的なたわむれもゆるさない絶望のそとにいる私たちは、未来の審判を理解できても、キリストの再臨とは、精神病患者の妄想、幻影、あるいはまた詩人のヴィジョンのたぐいとしか思われない。（癌の苦痛にうめく人間は死の床で何を夢み、何におびえるのか、健康な私たちにはわからない）。私たちは、ただ勝手な空想ができるばかりである。つまり、自分の力によっても、また自分のそとからも救いをもたらすことができないとすれば、そしてなおそこに救いがあり得るとすれば、それは、この苦痛のなかにしかあり得ないだろう、この絶望の現在こそ、終末であり、救いか破滅でなければならないだろう、この絶望の苦しみそのものにキリストが再臨していなければならないだろう、などと。

悪をさばき、この世に凱旋する神の子ではなく、また瞑想のはてに真理に達した仏陀ではなく、全世界の苦しみを苦しむみじめなキリストが、ベーメのもとをおとずれ、次第に大きくなりながら光かがやき、いつか彼をのみこみ、彼とひとつになったこともまた、私たちは空想できるのである。

救いは、救いがあると予測できないところに、ある日突然おとずれたのだった。インドやヨーロッパ中世の神秘家は、長い苦行、禁

欲のつみかさねのはてに絶対者との合一に達したとすれば、ベーメのばあい、それは予定の道の終点にあらわれたのではなかった。年若く地方をわたり歩いていたある日、父である神が子イエスにくだったのとおなじに、私の魂にもまた神がくだり、私は光につつまれた、とベーメは語っている。絶望のさなかに突然あらわれたよろこび——彼は神を目のあたりみて、七日間よろこびの国をさまよった、という。

ベーメを魅力のある人物にしているのは、やはり彼に救いが、神秘的な体験があったという事実である。もしも、それがなかったら、かれは一瞥にも値いしない、つまらない人間にすぎないだろう。たとえ、器用にものを書いたにしても、全体の一こまとしての自分になぐさめを見出す、現在を生きることを忘れた学者にすぎなかっただろう。だが、ひたすら神秘体験をもとに書かれたベーメの作品は、よろこびにあふれ生命力がみなぎり、多くの人々がその作品を読んで、力となぐさめを得たのだった。

ちょうどそのころベーメは婚約している。七日間の最初の神秘体験——それは、この人生の春とも関係しているのだろうか。若さ、健康、美しさ、女性、愛は彼の心をよろこびでみたし、彼は奈落の底から天国へとひきあげられる。

**病気と健康**

重い病気のあとの、光溢れる透明な健康——それは病気でもなく、といって健康でもなくただいたずらに日々を送っている私たちには無縁なのだ。それは、二つの能力をあわせもった人間にだけあたえられる。まず、(1)重い病気にかかれる人間。なぜならば、重い病気のうちにこそ、健康は光りかがやくのである。そしてさらに、(2)病気から逃避せず、そのうちにとどまりながら病気を克服できる力にめぐまれた人間。病気のおそろしさは、健康とは何であるかを知り、病気とたたかう力のある人間しか知ることはできない。炎に包まれた人間は、炎から抜け出すよりも炎と和解し、炎とひとつになって焼け死ぬことをむしろ望むのであって、炎から外へふみ出す一歩には、生命へのつよい意志の力が必要なのだ。私たちの「健全さ」とは？ 神経症にも苦しまず、罪の意識を笑いとばせる「健全」な人間は、常識、観念、体面、自己偽瞞の日常の殻で自分を守り、人工的なカプセルのなかの健康を自称しているだけだ。真の力、真の勇気、真の健康とは、力、勇気、健康を否定してくるものに自分をさらし、そこにとどまり、それにたちむかえるだけの力と勇気と健康なのだ。ほんとうに冒険心のある人間とは、冒険心をのみこむおそろしさを知り、かつそのおそろしさにすすんで身をさらし、それを克服できるだけの力のある人間にほかならない。(たとえば、アルピニスト)。

ベーメ自身無学で、インテリの「厚顔」に汚染していなかったことが、さいわいしたのだろうか。といっても、彼はインテリの世界を軽蔑できるだけの力をもった人間ではなかった。彼は弱い人間であるとすれば、彼の力はこの弱さにひそんでいたのか。彼はみじめに打ちのめされることによって、自分をなくすことができた。彼は

手垢によごれた僧侶の自己満足、学者のつじつま合わせのかげに逃避できなかったかわりに、あやまった自己中心主義から自由になり、あたえられたシチュエーションに自分を投げ出すことができたのである。彼は、神に自分の無学を感謝することができた。ただ神の心を求め、いつかどこかで、善と悪、神と悪魔の対立が消え去る一点を求めてひたすら罪の苦悩にたえたことは、まさに自分を捨てて、現実そのものに身を投げ出す勇気と力をそなえていたことにほかならない。そして、この勇気と力こそが、彼をほかの人間からきわだたせたのだった。しかし、それもまた彼の意図や意志によるのではなくて、たまたまそれだけの力が彼にめぐまれていたという、さらに大きな恵みの結果だった。生の現実は、ただ神の心を求めるもの――すすんで現実に身をさらすものにむかってだけ、その姿をあらわす。なぜならば、現実とは、既製の科学の理論でも、教会の安全王国でも健全な常識でもないのだから。

## 二十五歳の体験

こうして、新しい人間べーメの誕生となった「十五分」が、二十五歳のある日、突然にやってくる。メランコリアにしずんでいたその日、地獄の戸はうちやぶられ、彼の精神は、神の生まれでる神秘の奥底にまでつきすすみ、心は愛の光の波にあらわれた。彼は何を見、何を知ったのだろうか。「そのよろこびは書くことも語ることもできない」――そのとき見、知ったことを書き記すことができたのは、十二年後三十七歳のことだった。つまり、彼の最初の作品『アウロラ』の誕生。この一冊では、十分意をつくせなかった。こうして、その後に書かれたおびただしい作品すべては、この二十五歳の十五分の体験の表現となっている。

私たちは誤解しやすい。神秘体験――そこには何かの神秘、発見、伝授がある、と。そして、それは言葉をこえるものであって、説明して人にわからせることはできず、私たちは結局そとから近づくことはできない、などと。だが、十五分のべーメの神秘体験では、その体験の内容ではなくて、その枠が問題なのだ。まったく新しい「まなざし」がそのとき彼に与えられた。新しい内容やヴィジョンは、その結果だった。

こう考えながら、べーメの「十五分」に近づくとき、言語をこえるなどと言われる神秘体験についても、さまざまなことを明らかにできるのであって、とくに中世の女性神秘家ヒルデガルト・フォン・ビンゲンの体験とべーメのとをくらべてみるならば――

彼女は、順序を追ってヴィジョンが展開していくのを見た。それはどんなに神秘的であっても、不思議な夢の物語りと似ていて、対象的であり、意味をもち、解釈を要求し、また解釈が可能なのである。だが、べーメのヴィジョンには、意味も解釈も必要ではなかった。それはそのまま一目瞭然であって、上空から万物を一望するのとおなじで、すべてを同時に見てとるのである。対象は目のまえを移動しながら展開するのではなく、またまなざしが、ものを追って移動するのでもなく、およそ目はまばたくことがない。いつも見開かれた、まつげのない目というシンボルは、その表現となってい

る。

「十五分」とベーメ自身言っているように、意識の集中した状態がかなりながいあいだ持続したのである。そればかりか、十五分をこえて、この状態は続いたと考えなければならない。目が開いた。新しい目が与えられたのである。十五分のあと、彼は野原へ出ていく。彼自身、幻覚ではないかと疑ったからだ。しかし、場所をかえても見る目はかわらず、万物は新しい姿をみせてくるのだった。

女性の神秘家は、神秘体験におちいるその時間だけ、この世界から切りはなされて、べつの世界へ移動し、別世界をさまよい、この世のものではない対象を見、聞き、味わい、やがてまたこの索漠とした日常の世界にもどっては別世界にあこがれるのだった。ベーメの体験は、この世界の只中に起こり、彼もまたこの世界の只中にいた。かわったのは、彼のまなざしだった。おなじ世界がべつの姿をして彼のまえに圧倒的にあらわれてきたのである。この「十五分の開眼」ののち、彼はべつの人間になることができた。古い人間は、脱ぎ捨てられたのである。彼が自分のまえにあらわれてくる万物の新しい姿におどろいたのは、当然だった。それは、神学者や自然科学者の教える世界とは全くちがっていたのだから。彼が、この新しい世界について書き人に知らせようかとたえず躊躇したのは、その新しい目がもはや失われなかった証拠である。彼は、新しい目を疑うことすらできたのだった。だが、一度この逡巡が消えてしまえば、彼は書くことができた。すべては、新しい光のもとに次から次へとかぎりなく新しい姿をみせてくるのであったから。



## シンボルの位置の逆転

「とびらはひらかれ、この十五分間に、私は何年も大学で学ぶ以上のことを見、また知った」――とうとう彼は、学問にたいするコンプレックスから完全に解放された。だが、大学教授の知らない秘密の知識をこの十五分間に得たためではなかった。悪魔と契約をむすんで魔法の力でもかりなければ、そんなことはとうていできるわけはないだろう。彼を学問の重圧からときはなったのは、「ことば」「シンボル」の全く新しい把握があるという彼の体験だったのである。学者が理解するシンボルとちがう理解が、そこにはあった。大学では順を追って知性を訓練し、知識の蓄積をめざすが、シンボルとは学習すべきものではないことが明らかになったのである。それは、さまざまな概念のように、そとがわから近づき習い覚えるべきものではなくなった。世代から世代へと蓄積され、世界をおおっていくシンボルの網の目がうちやぶられて、ベーメはその背後に知識、概念とは無縁な生命の溢れる、なまの自然を発見し、自分をそれに同化させることができたのだった。生命溢れる自然は、また彼自身のうちにある。数千メートルの上空を吹く風。それは、彼の心の絃をかきならす風。それはそのまま彼の口の筋肉を動かし、ことばのひびきとなって風にのって運ばれていく。

彼は、もはやコンプレックスをいだく必要はなかった。抽象的概念によっては、世界そのものは永遠に把握されないだろう。どんなに抽象的概念の乾板の網の目をこまかくして、世界を正確にとらえ

ようとしても、そこに生まれる像は、「把握された世界」という映像であって、「世界そのもの」ではないだろう。そして、あげくのはてには、「世界そのもの」はいつか虚妄と思われだし、認識する主体の構造の分析、つまり人間の研究という自己満足にむかうことになるだろう。だが、ここでもまた「把握する主体」と「対象となる自分」という枠から逃れられない。私があるものにそとからむかう、というパタンが枠を設定しているのだ。世界とは、人間とは、存在とは何か、と問うかぎり、私は、世界そのもの、人間そのもの、存在そのものに達することはできないだろう。問いが、はじめから答えを殺してしまっている。だから、いままで学問は、決して世界そのものに達することはできなかったし、またこれからもできないだろう。だからこそまた、哲学には答えがないのだ、などと言いながら、いまなおはてしなく哲学のあそびを続けることができる。



ベーメの直観——それは、世界と自分とがひとつにつながっていることを明らかにしたのだ。世界があり、ものがあって、それに人間が名まえをつけるのではない。また、ことばがあり、それを学習して、その意味するモノを知るのではない。シンボルの背後に、意味を求める必要はない。シンボルは、モノ、対象、概念、意味から自由にならなければならない。シンボルそのままが世界。ことばすることが、そのまま世界の誕生。これこそ堕落を知らなかった完全な人間アダムのことばにほかならない。

——つづく

★このエッセイの〈下〉、シンボル学への堕落〉〈サインへの癒着〉〈「言う」ということは？〉〈十二年間の沈黙〉〈歴史の終末と土着語〉〈アダムのことば〉〈シンボルの死と誕生〉〈三角形、それとも四角形のシンボル？〉〈乙女ソフィア〉〈死の床にひびく音楽〉は、次号に連載されます——編集部。

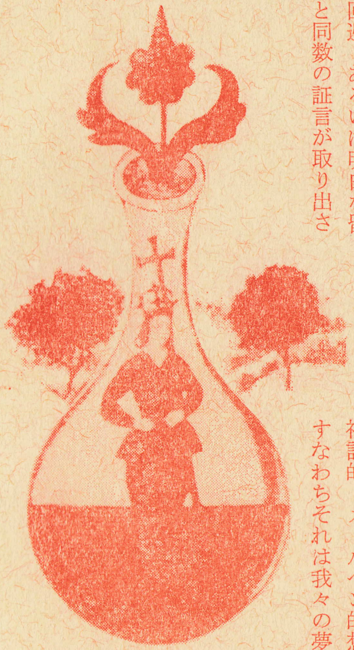
# 錬金術師としてのゲーテ

G・F・ハルトラウプ
大久保健治訳

いと深き心のいと若かりし頃の宝ぞ湧き出る

I

迷信の広大な領域、民間信仰の魔術的部分をなす一切のものに対し、かつ魔的にして不可思議なるものの領分から可能な限り現実の核を救済せんとする神秘学の諸努力に対して★1、全体として見るならゲーテはきっぱりと肯定したこともなければ、きっぱりと否定したこともない。彼の発言からはおそらく回避、あるいは明白な留保を証明する証言と、共感を証明するそれと同数の証言が取り出されるであろう。学問的流行語を用いることを許されるなら、彼の態度は両面価値的（アンビバレンツ）であった。曖昧な幽冥といった、たとえばラファーターの如き人物がその内へと逃避し、後年ロマン派のサークルの上にもまた魅力を及ぼしたところのものを前にして、明晰さと節度を求めて努力する彼の精神が深い



恥じらいを感じていたことは周知のところである。この詩人は殆どつねに慎重なイロニーを用い好んで言い逃れをしたに留まらず、手厳しい辛辣な嘲笑も手控えない。他方彼が説明できないにせよ、意味深いものと思われた連関をおのれの存在のうちに嗅ぎつける傾向を彼が持ち、歴史と人生におけるデモーニッシュな要素に魅了されていた事実は、否認すべくもない。距離を保つべきであると信じていた当の迷信に、彼が奇妙に好意的な言葉を捧げたことも稀ではないのだ。迷信は生のポエジーであるという彼の箴言が、頻繁に引用されている。それはおそらく迷信が、退化した器官の痕跡であれ、神話的、メールヘン的想像力の諸特徴を保持するためであろう。すなわちそれは我々の夢のうちにおいて我々の身近に留まるものであり、我々の本性の前論理的、女性的部分のうちにおいてその名残りが見出される底のものであって、文学のうちにおいてもまた生きながらえる権利を持つところの諸特徴なのだ。ゲーテは動物磁気催眠術☆1に関しては控え目な判断を下したが、だがそれについて一種の教訓詩を計画した。彼の文

学が最も低い程度の形式から秘教的な形式に及ぶ、ありとあらゆる程度の魔術の、またと見られぬほど多様な動因の統合であることは、誰一人として知らぬものはない。彼が、有名ではあるがしかしまたとかくの風評のあるいかがわしい著者の手になる作品によって好んで刺激を受けていたことは夙に指摘されてきたが、それは、パラケルススのような人物にとどまらずアグリッパのような人物であり、ハーマンのような人物にとどまらずスウェーデンボルクのような人物でもあった。彼の関心の的であったかの明晰さとは、ニュートン科学がもつ明晰さ、啓蒙された合理主義、数学至上主義がもつ明晰さではありえなかった。彼を捉えたが同時に彼を反撥させた曖昧模糊たる経験領域に対して、彼が置く距離とは、たんに懐疑によって条件づけられるものではなく、それは、しばしばより深い意味において知るがためになおさら慎重な人間が取る態度でもあった。彼の判断の多くはまた、戦術的なものとして説明されるかもしれない。専門的学者のあいだに抵抗を引き起こすことがないよう、それゆえおのれの態度を神秘主義、ディレッタンティズムと混同されることがないよう、意を用いざるをえなかった自然科学者としての彼の特殊な立場を考えるならば。ゲーテは伝統的魔術の様々な諸形式のうちの一つに、とりわけ親密に、他の諸形式にまして腰をすえてかかわっている。なぜならその一つを除く他の現象諸形式は、それ相応にただ彼の文学の想像力

の分野においてのみ、詩的なるものがもつあたかもという側面においてのみその場を見出したにすぎないが、あるいはおそらくまた歴史家としての彼を煩わせたかもしれないが、他方**錬金術**は——問題とされるのはこれであるが——彼の生活のうちにおいてもまたある種の役割を演じているからである。数年の間というものゲーテは王侯の術の教義を本気になって信じていた。『詩と真実』の冒頭において彼が彼自身の誕生時の星位を論ずるとき、彼は文学的習慣にたんに従っているにすぎない。占星術における多くのものが、その長い人類経験から獲得した性格記号、運命記号によって彼の心をたとえ引きつけたとしても、彼が占星術師だったことはない。だが、占星術がその帰依者に義務づける受動的に狂信的であれとする態度は、たとえ迷信であれ人によっては抱くこともあるような、かなり深遠なある種の親和力を基礎づけるには、適してはいなかったのである。それに反して錬金術は、もみ殻のうちに現実という小麦の粒が秘匿されていると今なお想像されている、あのように多くのそれ以外の妄想にもまして、まさに十八世紀にはより深刻な危機に晒されていたが、それはゲーテの生涯の危険な転回点において彼を捉えつくし、彼が以後それからの離反とそれに対する防禦を強調する時においてすらも、彼から完全に離れ去ったことはない。この詩人の心をとりわけ捉えたもの、それは錬金術が神話とメールヘンの太古の領域から共に引きずって

来ていて、しかも同時にそれがその化学的過程の上に比喩的に投影する巨大な形象の世界といった類のものには、おそらく留まらなかったであろう。それはまた、錬金術が持つ（たとえたんに見せかけにすぎないにせよ）実践的なるものへの身近さであり、自然の秘密を手渡すかに見える具体性でもあった。だがあらゆる異常性、あらゆる混乱にもかかわらず、錬金術がもっているあの要因、すなわちかつて錬金術師たちがつねに占星術師の宿命観とおのれを区別する（――それとのあらゆる関連にもかかわらず）よすがとしたところの、行動的にしてファウスト的な、活動的にして魔術的な要因は、とりわけ彼が共感を寄せたものであったに相違ないのだ。

　わたしの試みようとすることは、すべての期待、妄想、作用と相通ずるところの錬金術がもつ秘密の構想を、二、三の命題において限取りすることであるが、点在する指示とその解釈★2 とを総括し単純化することがその際問題となる。素朴な化学入門者ゲーテが諸元素の蒸留、昇華に際して獲得した（風炉にかけたフラスコ、レトルトによって）もろもろの原経験によって、彼のうちに次のような信念が喚起された。すなわち、大家がそれに相応しい面倒で忍耐を要する方法を用いれば、根本においては統一されていて、相互に変形しうるものとして彼が想像するところの諸物質から、創造の最初にただ一つ存在し、自然における諸元素の上昇がそこから開始されたところのかの創造的な根源的物質、創造的な核心的物質もまた、蒸留によっていつかは再び取り出されうるという信念である。あるときは石あるいは粉末というようなむしろ鉱物的なものとして出現し、あるときはいわゆるメルクリウス（霊的水銀）★3 として液状かつ流動的にあらわれる究極のエキスは、もしある程度まで分離されうるなら、このようなエキスが投影される物質の断片に対して、必ずや救済★4 の作用を及ぼす筈なのだ。それは七つの惑星と一致するところの、土星に当たる鉛から始まる自然に即した階梯を昇り、精練の度を高めるにつれて、金属を、太陽に当たる金に到達させるという次第である。このような一切はかの完全な原物質から始まり、低級な物質性への堕落を経て、より高度で最も高級な質を目指して上昇する、緩慢な創造の循環を魔術的に促進する一過程のうちにある。このような秘薬はまた、霊液（原義アラビア語 al iksir＝石）として、万能チンキ液、万能薬として、（すべては偉大な秘薬の現象諸形式あるいは派生物にすぎないが）すべての**生命を与えられた**元素の上にも治癒的再生的に作用する。だがかの諸動因を解放するためには疑似化学的な精留以上のものが要求される。その成功はひとえに実験に携わる者自身の内的協力によるのである。実験に携わる者の存在の核こそが外的世界の内部に魔術的に関与するからなのだ。レトルト、フラスコ、炉を取り扱い、あらゆる種類の抽出物、化合物を取り扱うことは一つの神秘を意味する。最高のものに成功するのは言う迄もなくごく少数の人間に限られる。その他の人間が見出すものは真の目標の前段階でしかありえないのだ。達人が、すなわち必要とされる存在と知識の段階を獲得した人間が、より高度のものに到達すればするほど、獲得された能力を利己的に利用

しようとする。しかもその委託者の物質的利益のために利用しようとする誘惑が、彼にとってますます増大する。錬金とはたんに秘密の試験的実験、いわば神秘的遊びであることを許されるものにすぎず、それを越えることを許されない。さもなければ錬金術師は不吉な円の中で彼に魔術的蒸留力を附与したあの精神状態を喪失するのである。彼は詐欺師になるか、あるいはいかがわしい諸力の助力を利用する羽目になるかの、いずれかとなる。こうして品性いやしからぬものはおのれをむしろ偉大なる業の前段階に限定することになるが、彼がその際問題とするのはむしろ人間のための救済の手段であろう。その力によるならフラスコ内部の物質に影響★4aを与えうるかもしれない、あの（東洋のヨガの術を想起させる）内的状態に到達することを、彼はそもそも最上のこととし、それで満足する。彼はおのれの自我に適用される変形術だけで十分とするのである。いずれにせよなかば化学的でなかば神秘的な、なかば元素的でなかば内面的な秘密はそれに相応しからぬ人間から秘匿しておかねばならない。われらの石はひとり賢者に贈られることを許されるにすぎないのである。それゆえ——だが同時にまたそれは、根本において概念的には全く把握し難い過程が問題とされるからであるが——そのような神秘はたんに形象、比喩、象徴のうちにおいてのみ解釈可能であり解釈を許されるにすぎない。自然、メールヘン、神話から提出されるこれらのもののうちにおいて、すなわち人間の深奥のうちに根拠をもつこのような原願望が問題とされ、それに等しい変身、純化、救済の期待が問題とされるありとあらゆるところにおいて。



錬金術師たちがそのフラスコ、レトルト内部の諸過程の上に無意識的に投影した集合的人間的な典型的諸特徴についてもまた、臨床的夢判断者として数多く取り組んで来た医師C・G・ユング★5がゲーテ、とりわけ『ファウスト』において、ほかならぬ錬金術がもつ秘密の鍵とも言うべき役割を認識した、おそらく最初の人物だったであろう。彼の意としたところは、錬金術の諸モチーフが好んで用いられている事実に留まることなく、無批判的であるがゆえにあのようにおのれを裏切るところの個性の深層において査定される、より深い親和力である。たとえ徒労に終わろうと、このようなすべてを探究すること、たとえばゲーテその人において必ずこのような深層心理学的態度の痕跡を探究すること、それがユングの意図だった。錬金術の真に秘儀的読みかえと並んで、それ自体としてはすでに十六世紀において試みられている錬金術の救済すら、ゲーテにおいて確認することは不可能である。ゲーテは敬虔ということが大いに役立ちうるものであることを経験から十二分に承知していたにせよ、実践的実験と内的要因を分離しようとはけっして試みなかったし、その限りにおいてそれは確認すべくもない。C・G・ユングが用いる意味において錬金術に関して今日特に我々の興味を惹くことは、ゲーテにとっては無意識的なものでしかなかった。だがそれが彼の創造的深みの内に潜むこのようなコンプレックスが持つ特殊な役割の根底を潜在的に成していた事実には、勿論この場合においても異論の余地はないのである。

　王侯（アルス・レギア）の術がゲーテにとって持つ真の意義に正しい光を当てるため

にすべき事は、**直接的**証言と**間接的**証言、歴然たる痕跡と秘められた痕跡とを区別することであろう。二種類の痕跡に到るためには一度前もって二種類の証言を想起し、在庫品調査の段階を乗りこえ、さらにそれらを伝記的かつ心理的に理解することが、おそらく有益かもしれない。以下の予備研究はこのような紹介的研究を果たそうと試みるものである（これは一九五二年、ハンブルク・ゲーテ協会において行なわれた講演に基づいている）。第二の課題はどちらかと言えば文献学的手段を用いて、ケンブリッジのゲルマニスト、R・D・グレイによって手がけられているが、彼もまたC・G・ユングによって示された痕跡を追求する。力点をたとえば『ゲーテと錬金術』にではなく『錬金術師ゲーテ』におき、それによって命名されているところの彼の徹底的な研究に関して、わたしは『オイフォリオン』のこの号において発表した書評のうちで触れておいた。グレイもまた予備的作業に打ちこむことを余儀なくされていることは言う迄もない。この点における彼の言及は比較的短いせいもあってわたしの試みも無駄ではないと考える。彼の見方はわたしの見方と本質的に異なるのである。

## II

ライプチヒでの病気に続く回復期の混乱した数年、すなわち一七六九年から七二年にかけてこのフランクフルトとストラースブルクにおける数年が、神秘的な形によって『ファウスト』の詩人のために、



またそれゆえ彼の精神的発展★5a 一般のためにその基礎を据えたことは、当時萌芽的に現われつつあった多くのモチーフのうちに示されている。彼が当時哲学的理論的に興味を示し、実践的に手がけさえした錬金術において、それは最も明瞭に証明される。多分ゲーテの意志に反するものであろうが、たんなるエピソード以上のものであったにちがいないこのような経験に対して、我々は直接的証言を持つ。日記の記述（『天文暦表』）と最近新たに知られた、彼の師友E・Th・ランガー★6 宛てのライプチヒにおける最後の数年間に由来する書簡がそれである。これらの証言は従来の研究家（エーリヒ・シュミット）による、〈ゲーテが後年記入した回想において問題とされるのは、真実よりもむしろ『ファウスト』に関してあとから作り出された詩である〉とする推測を否定する。一七七〇年四月二十九日〔五月十一日が正しい〕若き詩人は錬金術に関する、とりわけヘルメスの『エメラルド表』、王侯の術に関する名高い中世初期の文献に対する彼の熱狂について書き記している。五月十一日づけの書簡から、ゲーテがヘルメス文献によって、神知論者なら神秘的意味において秘儀伝授と形容し、医師なら多分神経振盪によって引き起こされた心的転位と形容するであろう何かを、体験したことが明らかになるが、我々はこのような文献については『詩と真実』のうちにおいてはじめて知るのだ。なぜなら『天文暦表』が言及するのは例えば、アグリッパ・フォン・ネッテスハイムの『神秘哲学』、パラケルスス、また彼が慎重に対処する占星術的詩人マニリウス〔ローマの著述家。前一世紀末～一世紀初頭〕といった、たんに

比較的一般的な自然魔術的書名にすぎないから。「そしてさらに僕は秘かにかの偉大な書物に関するささやかな文献的知識を、さらに獲得しようとして努力している。〈偉大な書物〉とは、学ある有象無象があるいは感嘆しあるいは嘲笑したりはするが、いずれも無理解ゆえにそうするにすぎない、あの書物のことだ。だがその秘密を究めたにしてもそれはもっぱら情感的人間の財産となるにすぎない。親愛なるランガーよ、人が若くして大方の学問の不十分さを了解してしまったとき、こうした財宝にめぐり合うとは実際なんとうれしいことだろうか。それにしても『ヘルメスの表』からヴィーラントの『ムザーリオン』に至るリストとは、なんという長さなのだろう」。我々は既にここにおいてファウストのあのような状況を手にするのである。学校学問に対する不満が、探究する者に魔術に身を委ねるよう勧告するのだ。魔術とはこの場合言う迄もなく、ただ情感的人間のみが、とりわけその人間の感情が最も繊細な年齢にあるとき受け止める器官を備えられるところの錬金術とその、秘密の伝統のことである。一七七〇年八月、依然としてゲーテはシュトラースブルクからクレッテンベルク嬢〔ゲーテの母の女友達〕に宛てて、「科学は相変わらずぼくの秘かに愛するニンフです」と書き送った。

『詩と真実』における、それからおよそ三十年後に執筆された報告は、この時間的隔たりに相応しく、いささかではあるが、否定的身振りを示すイロニーをもって記されている。だが読者はあの経験がいかに深くゲーテの記憶にまつわりついているか、それが不安を与えつつゲーテのうちにいかに現存しつづけているかを感じるのだ。かくてゲーテはあの経験を軽くあしらうことなく、当時あれほど不可解に彼を充たしていたものを了解させようと努めるのである。

首に濃腫ができたためライプチヒから帰郷し、依然として不安定な状態に低迷していた回復期の患者を治療したフランクフルトの医師の記述の冒頭において、このような特殊な関係が既に明らかである。問題は公文書によって証明されている医師メッツ某の事なのだ。この医師が、彼と共同で働いていた外科医同様、またゲーテの心の友スザンナ・フォン・クレッテンベルクもその一員だった『**分離敬虔派**』のグループに属していることは決定的である。我々にとって容易には理解し難いが、だが結局のところそれゆえなお一層啓発的である観念を、すなわち敬虔主義は当時ヘルメス的秘教信仰を排除せずむしろそれを包含していたとする観念★7を、我々は受け入れざるをえない。キリスト教的神秘説と魔術的化学的関心との結合を、一六〇〇年以後、我々はいわゆる薔薇十字団文書のうちにみることができる（とりわけゲーテがシュタイン夫人〔ゲーテの年上の愛人〕に読むようすすめている★8 J・V・アンドレーエの、後にゲーテによってお遊びとして否認された若書きの散文的作品『クリスチアン・ローゼンクロイツ／化学の結婚』において）。この運動は十八世紀において黄金十字団、薔薇十字団として再び復活したのである。この医師の独特な描写を読むとき、こうしたサークルのことを考慮に入れざるをえないであろう。彼は「得体の知れぬ人間、抜け目ない目つきをした親切な話し方をする、とりわけ不可解な」人間として出現するが、おそらく幾分山師的な臭いが強いがさりとて不快と言う程で

もない人物だったのかもしれない。彼はただたんに「最大の危機においてのみ使用することを許されるある塩類」を所有しているだけだが、「たとえ誰一人としてそれを見たこともなければ誰一人その効果を認めたこともなかったにせよ、それはもっぱら信者のあいだで話題とされていた。このような万能薬がもつ可能性について信頼を呼びおこしその信頼を強化するため、いささかでも受容力を示すなら、この医師はその患者にある種の神秘的な錬金術的書物をすすめ、次のように理解させた。すなわち、その書物をみずから研究することによってかの宝玉（すなわち秘薬）を、自分自身入手することさえできる、そしてこのような宝玉は物理的、道徳的理由から調製法が十分に伝えられないがために一層必要とされるものであり、その上その偉大な業を理解し、成就しかつ利用するためには、自然の秘密を連関のうちにおいて知らなければならない、なぜならそれは個別的なものではなく全体的なものであり、おそらくまた様々な形式、形態をとって創造されるものであるから」と。この記述からは物理的基礎同様自己暗示的要因、信仰の内的瞑想的諧調が重きをなす事柄をめぐって、（錯話症的にとは言わぬ迄も）深層心理学的に精通する者がもつ響きが聞こえて来る。それは秘教の昔ながらの魂の取り扱い方であり、おそらくまた、薔薇十字団員の実務であって、しかもその上さらに――〈必要ナ変更ヲ加エテ〉の上であるが――これはきわめて現代的な精神療法の先取りなのだ。

ゲーテの物語るところによると哲学的医師のかくも誘惑的な言葉に捉えられて、クレッテンベルク嬢は直ちに彼女の両親、兄弟のいない家の中に、風炉、フラスコ、レトルトを運び入れ、ヴェリング〔鉱山技師官〕の指示とこの医師自身の注意に従い実験に取りかかった。「それを溶かすことさえできるならば、そのうちには最も効能のある諸力が秘められる、と言われる鉄に関する実験が、特別に行なわれた。そしてこの実験のためには、我々に知られているあらゆる文書において引き寄せるべきものであるとされる空気塩☆2が大きな役割を演じていたので、空気に触れながら溶解しつつかの天上的事物と結合し、最後に神秘的で精選された中間塩☆3をおのずから生み出すと言われるアルカリが必要とされた」。ヴェリングの指示というのは、チュービンゲンのベゾルトのサークルの後継者であり後期薔薇十字団の一員だった、ゲオルク・フォン・ヴェリング★9の『魔術的カバラと魔術的神知学との書』を指す。言う迄もなく、実験室における実際の使用方法については想像の及ばぬところのある、ゲーテにとって重要なものとなったこの書物の特色を、ゲーテは彼特有のイロニーと共感をまじえながらくりかえし記している。「この病の芽をわたしにもまた植えつけるには、ほんのわずかな刺激で十分であった」。これは錬金術の最高の目標がいかに植物的な魂の層のうちに根ざすものであり、そこから失われることなくさらに作用を及ぼして行くものであるかを明らかにする表現なのだ。その後二人の好学の士は、時折りゲーテの母親も加えて伝統の鎖をヴェリングを越えて遡りつつ、ヤン・ヘルモント、スターキ、バジリウス・ヴアレンティウス、パラケルスス、その他の諸権威に至る迄研究をすすめ、「多かれ少なかれ自然と想像力に依拠する彼らの教義と指示を、

我々は理解しそれに従わんと努めた」とゲーテは述べている。部屋に籠り切ることを余儀なくされる長い冬の夜の間、キルヒヴェーガー某★10〔ドイツの医師。一七四六年没〕の『ホメーロスの金色の鎖』を共同で読むことによって、彼は格別の楽しみを得たのであった。

あらたに病に陥ったゲーテをこの医師がいかに治療し、それどころかいかに救ったかという啓発的報告がそれに続く。「混乱した、ある瞬間にはおそらく破壊されたとすら言えるかもしれない消化機能に直面し、絶体絶命の危機において」ゲーテの母はことのほかしぶる医師に対して、その万能薬を今こそ取り出してくれるよう切願する。結局のところその夜のうちに当の塩の結晶が取り寄せられ服用されるが、すると病状はたちまちにして軽減し、それに続いて段階的に回復が始まる。問題はたんに強力な下剤にあったのだと、あるいは懐疑家なら考えるところであろうが、しかしゲーテの報告はほかならぬこの箇所においてはいかなるイロニーも示すことはない。

回癒後彼もまた直ちに再び実験に没頭する。「今や大宇宙と小宇宙の特殊な成分が神秘的で不可思議な方法によって取り扱われ、とりわけ前代未聞の方法を用いて中間塩を生み出すべく努力がなされた」。彼の努力は特に、いわゆる珪酸液（珪酸ナトリウム水溶液、水ガラス）に向けられる。「これを一度おのれ自身で調製し目にしたものは処女土☆4を信ずる者に対する非難を、すなわち処女土の上においてあるいはそれを通じてさらに影響が拡大するかもしれぬとする可能性を信ずる者に対する非難を、やめるであろう」。その結果は勿論貧弱である。なぜなら「母性へ移行する処女土が見られると期待されたところの創造的なる点を、微細な珪石の粉末がその性質のうちにおいて感じさせることは皆無だったからである」。

ゲーテはたとえ半玄人とし、「卑しい火を操作する人々に対してほんの僅かの敬意しか払わなかった」にせよ、彼はそれにも拘らずいまや実際に実践的なものをもまた学び取ったと、すなわち彼をしてむしろ学問的化学へと接近させるかもしれなかったところの何かを学び取ったと、信じるのだ。しかし彼の努力は全体として原素の諸経過にたいする精神感応的作用を目的とする、魔術的努力でありつづける。ゲーテが同じ著書のうちにおいて展開している底の、名高い新プラトン派的宇宙進化論の素描を作り上げるためには、同様に彼自身が強調するように、ほかならぬ「ヘルメス的なもの、神秘的なもの、カバラ的なるものが……寄与」するのである。

彼はさらにまた未発表のある補遺において、彼がこのような思惑を「ある種の数学的記号を適用することにより、わたしの先人たちの方法に倣って」具体化しようと努めたこと、それを通して「わたしが化学的というよりはむしろ錬金術的に取り組んだ無機物に、精神を満たそうと努めた」ことを指摘している。これは十六世紀から十八世紀にかけての薔薇十字団的汎知学的文書における、抽象的な瞑想の比喩、教義の比喩を想起させる。このような仕事は「冬の季節と病の身の上にははなはだしくかなったものであった」と彼はそこでまた弁解がましく付け加えているが、だが彼は同時に深い意味をこめて「いかに多くの類似した表象方法のあいだをわたしがかいく

ぐって来たか、この事は後に告白することになろう」と予告するのである。ヘルダーとの出会いが話題とされている『詩と真実』の第十巻においては、彼がヘルダーにたいして慎重に彼の錬金術について**秘しておいた**という、注目すべき発言がなされている。「かの神秘的、宗教的、化学的仕事はわたしを暗い諸領域のうちへと導き入れ、数年来広い文学の世界において生じたことは、わたしにとって大方が無縁のものでありつづけたのだ」★11。

## III

こうした**生活**にまつわる証言に加えて、かなり詳細にわたる錬金術に関する論文が**自然科学的**著作のうちに存在する。問題とされるのは『色彩論』第二部に属し、ほぼ一八〇七年から一八一〇年にかけて纒められた、それゆえ『詩と真実』におけるかの回想が執筆された時期とほぼ同時期に執筆されている、『色彩論史の諸資料』における『錬金術師たち』の章のことである。この部分は心して歴史家の視点によって貫かれており——ほかならぬ『色彩論』の枠内における微妙なテーマであるということによってそうするべく促されたのかもしれないが——これはそれに相応しい慎重さをもって定式化されている。ランガーとの往復書簡が証言する底の、あのほとんど魔術的とも言える熱狂と、これは極端に対照的な観察である。これはかつて過大に評価されたコンプレックスの抑圧の結果なのだ。その態度は『詩と真実』におけるより、より一層冷静であり、かつより批判的である。それにも拘らずほかならぬここにおいてこそかの根の古い共感が顔を覗かせる。この表現を、わたしが後に立ち入ることになる『ファウスト』における錬金術的部分と比較して読むことをも、またわたしはすすめたいと思う。「錬金術が」とそう述べられているのだが、「独創的な精神の持主からその心を奪う事はほとんどなかったが、それに反して、迷信、秘密主義、千篇一律が非難されるべき多くの模倣者たちからはその心を奪い取って来た」。だがこのことは大半の文書にも当てはまることであって、その結果それらは「耐え難い単調さをもって果て知れず鳴りつづける鐘楽のごとく、敬虔さを喚起するというよりはむしろ人を狂気へと追いやるのである」。問題とされているのは正真正銘なるものの濫用であり、理念からの、可能性として存在するものからの現実への飛躍であり、真正な感情の偽瞞的利用、我々のいとおしい期待と願望の籠絡なのだ。こうした言葉はファウストの父、すなわちパラケルスス派の藪医者であった彼の父の回想のうちにおいて、我々が聞くであろうところのものであり、またホムンクルスのある種のイロニーをこめた指摘のうちにおいて我々が聞き取るであろう音調を既に仄めかすものである。以下の考察は我々がさらに見るであろうように、このような人物の言葉を文字通り想起させる。「超越的理念である神、自由、不死と、此岸の見取り図において一致するものとは金、健康、長命である。一方の諸理念は高貴なものであるが、だがその地上の代用物も渇望するに十分値いするものなのだ。それらは根本的な必需品として至福とは切っても切れぬ血縁関係のうちにあり、それ

故想像力もまたこうした必要を充たす唯一の手段を可能なものとして見做すであろう（すなわち賢者の石、万能薬等を）」。ゲーテはここで相も変わらず〈明解ナ言葉ヲ用イテ〉王侯の術の物質的局面のみを顧慮する。ヘルメス・トリスメギストスの弟子達が彼らの変形の秘密、蒸留の秘密を仄めかし、同時にそれを図形を用いて隠蔽するためにつとめて利用したあの象徴もまた問題とはされない。それにも拘らずこの後でいきなり次のように述べられるのである。「おそらくそう呼ぶことを許されるであろうが、**錬金術の詩的部分**を、我々が自由な精神をもって取り扱うなら、きわめて好ましい観察に立ち到るのだ」。この文章はまさに文字通りに、しかも同時にまた秘密集会的意味において、かつて彼を捉えたコンプレックスとゲーテとの関係を解く鍵とも言うべき意義を持つのである。他方今や彼は彼がかつてあまりにも字義通りに解したものを、詩的隠喩的現実として解釈しようとして（こうしてそれをおのれのために救ったのであるが）、詩人の一切を理解する率直さをもってそれに接近して行く。ゲーテはさらに説明をつづける。「一般的諸概念に源を持ちそれに相応しい自然の地盤の上に築き上げられた**メールヘン**を、我我は見出す。……それは物質的なものに相違ないが、しかし最初の一般的物質であり（ゲーテがここで考えているのは第一物質（プリマ・マテリア）なのだ）処女土であるに相違ない。それをいかに見出しいかにして作り出すか、これこそ錬金術文書によって永遠に倦むことなく詳述されるところに他ならない」。ここですでに引用した、単調な鐘楽にたいする長嘆息が続く。処女土に関する事柄を我々が知るのは『詩と真実』のうちにおいてであり、そこで叙述されているものは我々から見るなら単純な化学的操作にすぎないものであるが、この操作は、それを観察することによってあの神秘的な土と、「その土の上であるいはその土を通してさらに影響が拡大するかもしれぬとする」可能性に対するあの信仰が、操作するものに閃めいたところの操作なのだ。すなわちそれは、フラスコのうちにおいてこうした元素のたどる経過が、創造と救済との内在的超越的神秘の象徴となりえたところの、錬金術師たちの心に完全にかなった、根底において最高に古代的なアナロジーの帰結なのである。



彼の研究の主要な関心においては当然そうなるものと予想されるように、ゲーテは錬金術師における**色彩の役割**に目を転じる。彼は化学的な色彩論の拡大をこうした側面から期待していたことを告白し、その理由をこう基礎づけるのである。「なぜなら彼らの操作はことごとく**経過**……と**変態**を指し示し、取り扱われた物体のいかにささいな変化であろうと、その一切を観察する理由が持たれていたからであり、それゆえ、色彩の性質のあの最高に意味深い作用である強化がまず注目され、たとえ誤りにすぎないにしても、それは神秘的研究が寄せる期待の根底として見做されるべきものであったから」。だが、何かそれに関連したことを発見したことについては、彼は想起しようとはしない。これは注目すべきことである。なぜならこの論文は錬金術に関する言及にみちみちているのだから。たとえば化学的操作の古典的帰結における希望の最大のしるしである孔雀の尾、すなわち、金星にしばしば帰属させられまた虹と呼ばれ

ることもある、いわゆる孔雀の尾についての言及がその一例である。いずれにせよ色彩象徴の適用を、それがたとえ彼にとって失望させるものと見えようと、それぞれの著者において特徴づけるために、彼は諷刺的意図をもってある論文からの見本を翻訳してそれに添えるのであるが、それは同時に『詩と真実』において「著者はその報告する光をすぐまた曇らせ、光を消し去る」と既に述べられている、あの方法のグロテスクな一例なのだ。問題とされるのは、中世の錬金術文書において著名なカリド王（むしろ王子だが）によって、ローマ出身者と称すパレスチナに住む移住者で王同様にしばしばその名の挙げられるモリエヌス（マリアヌス）★11aが、すべてのアレゴリーと比喩をやめるよう——勿論全くの徒労に終わるのだが——警告を受けたあとで、偉大な業における色彩に関して報告したといわれる教訓である。この伝説は、アラビア錬金術が古代錬金術に依拠することを仄めかしている。ゲーテはその返答の長い引用を笑いを浮かべながら次の言葉をもって閉ざすのである。「カリド王がこの話によっていかにいたく喜ばれ、いかにいたく啓発され給うたか、我々はこの点については我々の読者自身にその判断を委ねよう」★11a。

## IV

錬金術が、まず素人自然科学者としてのゲーテを無抵抗のまま捉え尽したこと、だがそれはおそらく錬金術が単なる低次の妄想を越えるものであり、なんらかの究極の現実を秘匿しているためであろうこと、さらにその後彼自身歴史家として、また錬金術そのものに関する歴史家として彼がこうした青春の病患を克服しようとしたこと、我々はこれらの事実に目を向けた後彼の**文学**における錬金術的モチーフに目を向けることにしよう。内的諸事実と内的諸現実とが外的諸真実と諸現実とによって否定されえぬ場であり、あまつさえかの自由な精神が支配する場である文学においては、迷信の抜き難い予感と意識的科学の目醒めた批判とのあいだの緊張がその和解に至ることは必至であった。ここでなら、**錬金術の詩的部分**に、制約を受けることなくその正当性を獲得しえたのである。『ファウスト』第一部、二部はその最も歴然たるしるしと見做される。錬金術を除くその他の一切の関連が間接的なのだ。ファウストが錬金術師として我々の前にけっして出現しないこと、ファウストがともかく錬金術師として通俗的意味において出現しないことを前もって強調しておきたい。彼はその父親のもとにおいてかつて彼自身がその弟子であったに相違ないにせよ、彼はむしろそのような弟子から**内的変貌**の巨匠へとおのれを高めるのであり、その死して生きよという言葉は（深い救いの眠りがしばしばその容器を差し出すが）、さながらありとあらゆる究極の操作の最後の昇華のごとくに出現する。第一の独白の行なわれる**書斎**という、そこではじめて我々がファウストに出会う背景は、勿論さらに徹頭徹尾錬金術師風である。ファウストが陶酔的死への憧憬の瞬間において直面するのは新たなエーテル状の生であるのか、あるいはむしろ無への解体であるのか知るよしもな

く、棚から取り下ろしそこからバッカス的ディオニソス的酒杯に汲んで飲みほす唯一の頸のながい瓶は、うつろな髑髏、車輪とカム付きの道具、ローラーと取っ手つきの道具、古道具、古い巻物等々に全く等しく、錬金術師の作業場の備品に由来している。我々はこの場面において、後にヴァーグナーの実験室(「中世的意味において幻想的なる目的のための、役に立たぬ種々雑多な道具が置かれている」)におけるのと全く同様に、ゲーテが熟知していたところの**具象的描写**★12について考えることを許されるのである。しばしば同時に書斎として設備されることがある錬金術師の実験室は、風俗画の、とりわけ十七世紀風俗画の常套的画題を成していたものであって、おそらくそれは、ペトラルカの『慰めの書』における諷刺的な錬金術描写のための挿絵に由来したものなのかもしれない。そのなかでもブリューゲルの教訓的な銅版画が最も名高い版画もまた、その先駆的なものの一つである。トーマス・ヴェイクのある種の風俗画などは、第一幕の独白場面におけるおのれの書斎を黴臭い陰気な部屋として描く、不機嫌なファウストの描写を先取りしている。すなわち「好ましい天の光すら絵ガラスを通してぼんやりとさしこみ」、紙魚が塵におおわれた書物を齧り、煤けた紙、ガラス、罐、器具、先祖伝来の家具がありとあらゆるものに詰めこまれている部屋の描写である。それにも拘らずこれはヴェイクの絵ではない。たとえヴェイクが諷刺的というよりはむしろロマン派風に、錬金術師たちを描いたほとんど唯一の人間であり、それをゲーテが『断片ファウスト』の口絵の銅版画としてそれに添えていようとも。ゲーテの描くのはむしろ我々が現在知るところによると、レンブラントの生時『業に励む錬金術師』の表題のもとで販売されていて、しかも十八世紀において『ファウトリクス』(ファウスト)の表題によって知られていた★13、**レンブラント**の腐食銅版画の写しなのである。問題とされているのは書斎における哲学者である。哲学者は開かれているずっしりとした大判の書物を前にして精霊を呼び出し(幻像についてはこの程度しか見分けられない)、一方のかすかに物質化され・・・・た手で鏡を持ち、他方もう一方の手の人差し指を延ばし(我々には見分けられぬまま)鏡の映像を指し示している。錬金術の用具とそれにふさわしい行為は何一つとして見当たらない。髑髏、書物、天球儀、その背後において既に空の白み始めるかに見えるいかめしくて大きな窓もまた、この点においてはほとんど何事も意味することがない。それに反して、第一の独白におけるファウストの身の周りにおいて、錬金術師の部屋を想起させるものがことごとく、ファウストが復活祭の散歩の際彼の父に関して行なう描写のなかで、我々が出会うところの**父親**から受けついだものであることは、我々の記憶するところである。既に強調しておいたようにファウスト自身は、もはやこの術とは係り合っていないのだ。たとえば『宮廷』の場におけるように従来の錬金術的計画ではなく、所詮彼は近代的な紙幣製造計画を携えて登場するのである。しかし、長期にわたるどちらかと言えばアカデミックな研究ののち(「彼が陰気なもののうちにそれを求める以前は」)、父親の助手としての彼がその出発点としたであろう魔術に彼が再び身を委ねるとき、彼が念頭におく魔術とは

以前のそれとは異なる魔術なのである。それは、庵室のうちに物に憑かれたように閉じこもる下手な料理人めいたものとは異なる、気宇壮大にして汎知学的宇宙論的高揚を伴う外向的魔術なのだ。エーリヒ・トルンツ★14は、ファウストがまず取り組み、ほかならぬそれによって言う迄もなく絶望することとなる大宇宙のしるしを巧みにつきとめ、薔薇十字団的汎知学に到達している。それはフランクフルト時代のゲーテがヴェリングおよびヴェリングと精神的血縁関係にある、他の著者の書物から得たところのものにほかならない。レンブラントにおいてゲーテの関心を捉えたものとは、それゆえほかならぬ錬金術的空騒ぎが**見られぬ点**であり、その背景がたとえ魔術的哲学であれそれがより本物に近い哲学的背景であるという点であって、かてて加えて精霊を呼び出す場面にほかならない。それゆえそれは、地霊を呼び出す行為によって詩人自身が形象化したところと、似通うのである。こうして彼はこの絵を、それがとりわけ『ファウスト』という題名のもとに彼に引き渡されたせいもあって、口絵としてあえて彼の作品に添えたのであった。〈実際ノトゴロ〉、レンブラントによって狙いとされたのは勿論歴史上のファウスト博士でもなければ、民間伝説上のあるいはマーローにおけるファウスト博士でもなく、それはレンブラント自身の時代に由来する、より精確を期すならおそらくレンブラントの青年時代に由来するファウスト的人物★15であった。あるいはそれはほかならぬ薔薇十字団員であったのかもしれないが、そう考えるならこの絵があのようにかつて「錬金術師」と命名されたことも説明されるであろう。なぜなら薔薇十字団精神は当初秘教的に内面化された蒸留術たらんと志していたからである。窓を前にして出現する光の問題に立ち入るには、すなわちそれぞれの帯のなかに字謎的（アナグラム）なアルファベットが書き込まれている一種の魔圏の問題に立ち入るには、この論文は相応しい場所ではなかろう。我々は類似のしるしが十六、七世紀の魔術文献において、悪魔を招く手段★16として用いられていることを知っている。それによるなら問題とされるのは、いわゆるファウストが精霊を呼ぶため窓に描くしるしであって、精霊はやがてまぎれもなく出現するのである。哲学者が鏡そのもののうちに知覚するものが骸骨の映像であるとすることは可能であるが、そう取るなら降霊術的場面はことごとく**瞞着の理念**に帰着するであろう。だが伝統的使用法とは勿論矛盾するにせよ、窓辺に輝くしるしを鏡の中でファウストに啓示されるものの図解として、この絵の観察者のために予定された図解として解することもまた可能なのだ。そのアルファベットはこの方向へと心を誘う。それを読み下し解釈する様々な試みが（勿論魔術的目的、悪魔を招く目的のために悪用されてはいるが、キリスト教の **JNRJ** ☆5 をその中心にすえた試みの事である）存在しており、こうした現象がオリエント風の衣裳をつけた（ユダヤ的カバラ的**?**）魔術者にとって持つかもしれぬ意味と、そこからえられた結論を関連づけることが行なわれている。我々はこの問題についてはその解答を出さずにおきたいと思う。ゲーテがきわめて漠然と薔薇十字団的要素を予感し、ありきたりの降霊術者が精霊を呼び出すのではなく、重要な思想家にして研究者たるものが精霊を呼び出

しているところの、このような銅版画を彼の意に適ったものとして口絵に用いたということはありうることである。

*

ゲーテにおいて我々が出会うのは、かくて錬金術師としてのファウストではなく、上位の精霊と交流を求める最高位の聖ナル人であって（ただ残念なことにはしばしば見られるようにこうした努力においてはデモーニッシュな力の介入は避け難く、このような人間はそれに依存しつづけるが）、かつ我々に紹介されるファウストは内的復活の大家としてのファウストであるが、それに反して父親の特性のうちにおいて我々がみとめるのは、ファウストによって内的に克服された旧式のスタイルを持つ、あの錬金術師タイプの、まさに古典的とも言うべき性格描写なのだ。

わたしの父は世に隠れた紳士で、
自然と自然の聖なる圏について
誠実に、だが彼流の流儀をもって、
粋狂な努力を重ね思索していた。
錬金術師たちの仲間に加わり
黒ずんだ厨のうちに閉じこもりつつ
際限を知らぬ処方に則り、
反目し合うものを融け合わせた。
そこでは大胆な求婚者《赤い獅子》が、
生温い浸液のなかで百合とめあわされ、
ついで二人はむき出しの炎でもって
苦しみ悶えつつ新婚の部屋から部屋へと移されて行った。
すると玉虫色につつまれ
ガラス器のなかに若き女王の出現を見た。
かくて薬が作られ、患者たちが死んで行ったが、
癒ったのは誰かと、問う人もなかったのだ。



ゲーテがパラケルススのような存在の特徴をファウスト的形象の上に投影するに際して用いたこのような詩句は、（錬金術的医師であったその父をパラケルススがこのような批判的な目で見ることは、けっしてなかったという点のみが異なっている）愛憎をこめた精確さをもって、原則としてその段階に応じ究極の秘薬の製造を目指してはいるものの〈実際ニオイテハ〉個別的なものにおける具体的な目標★17に甘んじていたいくつかの特徴的操作を描写している。実験はここにおいては不毛な結果を伴い、あまつさえあまりにも人間的なドン・キホーテ精神の悲喜劇的微笑に包まれた危険性を伴って出現するが、ファウストの父は紳士であり誠実な人間であった。『魔女の厨』における若返りの香油の取り扱い方は、もっぱら黒魔術の側面から我々に示される。あのように玄人さながらゲーテが描き出すところの媚薬によるファウストの変身もまた、所詮一頓挫をきたすであろうし、さし当たりその良りよき性質を奪い取られたファウストがグレートヘンに語りかける際、あるいは彼に娘を取り持った

めにメフィストがさし向けるなれなれしい恥知らずな行為の後においては、直ちに彼本来の本性が勿論再びほとばしり出るのだ。だが一度災いに満たされて歩み出された道は最後まで走り抜かれ、罪なき娘が誘惑され、彼女の上に一切の悲惨がもたらされることとなる。

*

我々が遭遇する錬金術は、最初不吉な徒労の形をとり、その上後には純粋な魔女の魔法の形をとることになるが、『ファウスト』第二部において錬金術ははるかに**より肯定的な**役割を演じている。彼の幸福を得るために――なぜならヘレーナとの結合はその悲劇的結末にも拘らず依然として幸福なものであり続けるであろうから――ファウストはこうした大規模な変身術をあえて利用する。ファウスト自身再び実験へ戻ることはないが、彼の昔ながらの助手ヴァーグナーはかかる流儀をもって彼に仕えることであろう。第一部におけるファウスト博士の大胆にして高遠な努力とは対照的に、たとえ迷信から決して自由ではないにせよ、どちらかと言えばむしろ几帳面で権威に捉われた文献学者を体現するところのヴァーグナーは、その間大学教授のみならず高位の**錬金術師**へと栄進するが、それゆえ彼は復活祭の散歩の場におけるファウストの描写が本来そうならぬよう彼に対して警告した筈の当のものへと、栄進したことになる。



偉大な仕事のため数ケ月のあいだ
あの方はごくひっそりと暮しておられます。
学者方のうちでも一番の優男なのに、
まるで炭焼男そっくりの姿です、
耳から鼻へと煤け、
ふいごを吹くので目を腫し。
そして今か今かと待ちあぐねると、
火ばさみがやがて快い響きを奏でるのです。

我々が知るようにかつての師ファウストなくしては、まともに前進することなどとうていありえぬかに見えたヴァーグナーについて、助手が行なう描写を**父親**の錬金術師的努力に関してファウストが行なう報告と一纏めにして考えて戴きたい。両者を一纏めにするなら大半が諷刺的であるが、つねに諷刺的であるとは限らぬ錬金術師的風俗画における文学的トポスの一節を成すものに、それはほかならない。それはまず十四世紀においてペトラルカの『慰めの書』、ガウァ・チョーサーの『カンタベリ物語』においてあらわれ、パラケルススにおいてはその錬金術的医師たちへの賞讃『自然の本質について』のうちにおいて鳴り響き、さらにはベン・ジョンソン、ラブレー、フィシアルトを経てバルザック、J・P・ヤコブセンにいたる人々において証明しうる底の、トポス★18なのだ。少なくともその二、三をゲーテは知っていたに相違ない。

・・・・

ヴァーグナー、この干涸びた追従者の探究と努力は小事詮索と拘

泥のうちから、こうした類のあらゆる企てのうちにおいて最も幻想的な企てへと一変する。すなわち高度のレトルト内における人工人間培養★19という企てへ一変したのである。ここで問題とされているのは賢者の石、水銀、霊液によせる大願とある種の対を成すものなのだ。ホムンクルスと人間との関係は、ほぼ通常の物質界に対する第一物質（プリマ・マテリア）、通例の四大に対する精髄、可視的物質に対する石（ラーピス）、哲学的水銀あるいはそれに類するもの、処女土以外のあらゆる土に対する処女土との関係に匹敵する。周知のごとくゲーテ自身がホムンクルスの謎に関するその註釈において哲学的にエンテレヒー☆6について語っているが、エンテレヒーという形容は根本において錬金術的な意味とけっして矛盾するものではない。ただホムンクルスが示す異常な本性を前にして厳密に解するなら、問題とされているのは人間のエンテレヒーに**留まらず**、おのれのうちに最終目標としての**超人**を孕むエンテレヒーである点が相違する。それゆえ意識水準を問題とするならその限りにおいてより高度の発展段階が、おそらく最高段階が問題とされるのである。ここではカバラ教徒の神秘説がそのアダム・カドモン☆7の理念のうちに純化したある種の特徴が、遙か彼方より鳴り響いている。ほかならぬホムンクルスが手っ取り早くその見本を提供してくれる超意識とは、石（ラーピス）とその同類に似て、以下において引用を予定されている『古典的ワルプルギスの夜』における確固たる証言によるなら、個人的知性の失われた根源的状態として想い描き、かつ同時にその未来の究極的状態として想い描くことを許されるものなのだ。それは通常地球の永劫とも言うべき回転のうちにおいてはじめて到達可能となる底の状態であるが、それに反して人工的化学的に思うままいついかなる時であれその他の秘薬同様、錬金術師の暗転、重層化をとおしてとりわけ、その先取りを可能とされる底の状態である。ホムンクルスの固定観念もまた夙にその成立を見た。それはゲーテ時代においてアラビア人に由来するものとされていたが★20、他方哲学者の石は既に古代後期の化学のうちに出現している。だがそれにも拘らずホムンクルスの妄想は、他の幻影とは対照的に、近代の夜明けにおいて、ルネサンスとルネサンスの個人感情を待ってはじめて再び広まりはじめたかのように、しかもまず北方から流布し始めたかのように見える。願いのこめられたそのような夢は新たな、より一層現代的な憧憬にかなったのであろうか。ホムンクルスの昇華とは、われわれが石（ラーピス）より知るところの自然の運行の促進を単にあらわすものではないと、あるいは考えられるかもしれない。いずれにせよゲーテにおいては多くの点がむしろ、こうしたレトルト製人間のたんに自然的魔術の諸力にその誕生を負うに留まらず、むしろ技術的なものと思われるような合理的な意志の努力に負うものであることを仄めかすのである。おそらくそれだからこそ旧式の魔法と並んで冷やかな明晰さがその本性をなすところの悪魔の助力を抜きにしては、こうした場合事が成就し得ないのではなかろうか。「彼のためにわたしは幸運を早める人間です」と、助手が実験室の中へメフィストを通そうとする際ほかならぬメフィスト自身が仄めかしている。また後に彼はホムンクルスによって「従弟さん」と呼びかけられ、ギリシア旅行が

始められホムンクルスが案内人をかって出ると、「結局のところ自分達が作り出したものに我々はおぶさることになる」とメフィスト自身が皮肉をこめて確認するのである。母胎を欠く男性精液はレトルトを子宮として育てるべしと、パラケルスス流の処方は論じている。だがゲーテはこのような胎児転位法を受け入れてはいないのだ。ヴァーグナーのレトルト内部における男性的なるものと女性的なるものとは、いずれもゲーテにおいては人間元素として人工的化学的起源を持つのである。それらはここにおいて暢やかに合成され有機的成長を経由する長い道程をたどる代わりに、結晶化すべきものとされる（結晶をなすものはまさにつねに数学的なるもの、それゆえ理性に近いものとして感じ取られるのである）。ふたなり状の初期の段階に対し（この元素のうちにおける精神的素質の意味においてであるが）ガラスのレトルトは子宮をなすがゆえに、ホムンクルスに対してプロートイスは幾分軽薄に、正真正銘の処女の息子と呼びかけうるのである。

偉大な才能に恵まれた人間は、
将来より上等な起源を持つべきだから。

ヴァーグナーはそう強調して叫ぶ。いずれにせよ彼は、彼の成果をもって「自然において神秘あふれるものと讃えられていた」ところのものを、理性的にして合理的に技術に則した試みをもって代置したと妄想する。「そうなれば素晴しく考える脳味噌と言ったものも将来思想家は作り出すのだ」、それも偶然を排除してという次第なのである。我々が見る通りホムンクルスはヴァーグナーの意見によると超技術的ロボットの一種であって、これもまたひとえに考える人間精神によって発明されうる、考える機械の一種なのだ。だがこうした僅かばかりの現代的部分はホムンクルスの究極的な自然魔術的本性をいささかも変えてはいない。ホムンクルスの発端をなすエキスも、いわゆる学問的処置にも拘らず、結局のところ、ヴァーグナーによっていとも軽蔑的に判断される自然に由来するからである。こうしたエキスもまた結局のところ石（ラーピス）と石に似た土と変わることなく、たとえむしろ元素的なものを目指すものであろうと、自然の発端目指してそれは逆行する。『古典的ワルプルギスの夜』において示されるのはこの点であるが、勿論そこへは「お父さん」であるヴァーグナーの同行は許されない。

あなたは家に留まり、大事なお仕事に励んで下さい。

ホムンクルスはそう述べて彼から暇を乞う。諸大家を研究し彼らの処方に従って生の諸要素を収集し、さらにまたそれらを慎重に一つ一つ組合わせるようホムンクルスが彼に忠告するとき、それはたしかに老ヴァーグナーの水準に適している。しかしそれにはさらに曖昧に「何をということを考えなさい、さらに一層、いかにということを考えて下さい」という教訓が続くのである。これだけで既に前より一層意味深い忠告なのだ。その後では彼は再び月並みの錬金術

師に調子を合わせる。わたし自身すなわちホムンクルスは世界の一部を遍歴し、さらに「画龍のための睛を」彼のために発見するだろうと。それゆえ既にペトラルカによってイローニッシュに確認されているように、錬金術師たちにおいて所詮つねに欠如するところのもの、すなわちかの究極のものをホムンクルスはヴァーグナーに対しさもありそうなものとして描き出すのである。なぜなら錬金術師たちの副産物である人工小人間に成功したあとにおいても、ヴァーグナーには獲得すべき偉大な仕事が残されているのだから。「偉大な目的……こうした努力のための報酬が／すなわち黄金、名誉、名声、健やかな長命が」。およそ二十年「ゲーテが既に『色彩論』の『錬金術』の章において仔細に検討したように、それはまたもやあの昔ながらの諸目的にほかならない。「そして学問も徳も」と述べるがホムンクルスは今度はそれに対して、「おそらく多分」という言葉をそえるのだ。このいささか懐疑的であるつけ足しは王侯の術がその大家に要求した関与に対して――たとえそれがヴァーグナーの関与よりより高貴なものであろうと――ホムンクルスがおだやかにではあるが、疑問を抱くものであることを垣間見せているのである。

その際ホムンクルス自身の口から化学的努力に向けられるイロニーが、作者によってホムンクルス自身の上に移されたことはけっしてない。ファウストの生涯において彼の存在は大きな使命を担うのである。すなわち、ファルザルスの野における古典的半神たちとの大いなる邂逅を明視をもってファウストに予告し、その地を目指す



運命的とも言うべき飛行においてその先導をつとめる者、それは彼なのだ。勿論ファウストがオルフォイスにまさる幸運なオルフォイスとして、ヘーレナを乞い願うこととなる冥界の入口をマントーの助力によって発見した後は、このようなあまりにも明晰にしてかつ清廉な知性も、与えられたところの存在する資格と存在する能力以上に認められることは、もはや不可能となる。『古典的ワルプルギスの夜』におけるホムンクルス以外のおびただしい人物は、すべて輝く小人探究の枠をなすにすぎない。最初でこそいまだそのガラスの檻をそこねまいとして心を配るものの、小人ホムンクルスはますます憧れる心を強めつつ自己止揚を求め、その人工の誕生のためにあまりにも忙しく経過してしまった道程を、いまや自然に即した方法をもって通過するべくますますその渇望を強める。ホムンクルスの魔術的エンテレヒーとは、たとえ人間知と知性の傲慢さとがそこに関与するかに見えようと、実際のところ所詮それもまた自然の創造領域のうちに属するものであることが、ここにおいて明らかになる。

自然なるものに宇宙が満足することは稀です
人工のものは閉ざされた空間を求めます。

ホムンクルスは彼のガラスの檻を抜け出しあの宇宙のなかへの帰還を憧れる。彼は「言葉の最上の意味において誕生し」、そこから人間の魔術的にしてかつ同時に知性に則した暴力が強いて彼を抜き出

したところの、彼の宇宙運行をもう一度開始したがるのだ。それゆえ彼は彼の誕生を成就する方法を四方に質ね合わすのである。ターレスは★21、（そうするしか仕方がないのだが）彼の学説によればそこから一切が成立したところの水の要素を彼に指摘する。水は錬金術師のフラスコのうちにおいて第一物質（プリマ・マテリア）と一致するのである。だが海の神ネーロイスがさらに**プロートイス**を指示する。なぜなら宇宙の錬金術がその力を発揮するためには、大いなる変身の力がおそらく追加されるべきであろうから。錬金術師の水銀のようにすばやくて捉えようがなく、持続的に変貌しつづけるプロートイスがまず捕えられねばならない。我々がとりわけ精確に読み下しかつ理解すべき対話が以下に続くが、それを印刷するに際し読者の注意を促すため、あえて若干のゴチック体を用いておく。

**プロートイス——**
光る小人か。ついぞ見たこともないな。
**ターレス——**
**誕生しようとしてこれは忠告を求めているのです。**
わたしが聞いたところによるとこれは、
奇妙きてれつなことにただの半分しか生まれていないという話です。
知的素質には欠けておりませんが
いかんせんあまりにも把みどころがありません。
これ迄のところ重さといってもガラスばかりですが、
**まず出来ることならば肉体に成りたがっておりました。**
**プロートイス——**
**処女の息子**とは正真正銘お前のことだ。
生まれてはいけないのに、先立ってもう出来てしまったのだから。
**ターレス——**
他の面からしてもわたしにはこれが疑わしいものに映ります。
**半陰陽**ではないかとわたしには思われる。
**プロートイス——**
それならいっそう手っ取り早く成功は間違いなし。
成長するにつれて出来上がるのだ。
だがここではあれこれ思いあぐねることは無用。
お前に必要なのは広い海の中で始めること！
そこでは小事よりまず始められ
ごく小さなものでも呑みこめば嬉しくなる。
そうして徐々に成長し
形成されつつより一層大事を仕上げるところに立ち到るのだ。
のちに海豚（イルカ）としての**プロートイス——**
お前をおれの背中に乗せてあげよう、
大海とお前を契らせよう。
**ターレス——**
殊勝な望みにしたがい
**創造をその始めから開始するがよい！**
思い立ったら百年目だ！
そこで永遠の法則に従ってお前は
幾百、幾千の形態の間を動きまわることとなる。
**人間となる迄には暇がかかるのだ。**

プロートイスが半ば冗談めかしてかかる向上に対して警告を発す。彼は、成長しつつあるものをむしろ初期の段階に引き留めておきたがるのだ。

より上の仲間に入ろうと努めてはいけない。
一度人間となってしまったら
それでお前は一巻の終わりさ。

ホムンクルスが海豚のプロートイスに乗ると、海豚は彼をガラテーの貝殻の玉座へと運んで行く。貝の玉座のまわりで、ガラテーの足元で火が燃えているのをネーロイスが目に留める。

まるで恋の鼓動に動かされでもするかのように。
**ターレス——**
ホムンクルスだ、**プロートイスに誘惑された。**

超人間的な小人の超感覚的で精神的な光はほとんど快楽であるかのように輝く玉座で打ち砕かれる。水と火とがかのエロスを象徴としてそのなかで契りを結ぶのだ。古いヘルメス教徒たちもエロスのために彼らのおびただしいエロチックな比喩をもって、このような力を好んでレトルトの閉ざされた空間のうちへと閉じこめたのである。

*



ホムンクルス、ファウストの所産ではないにしても実のところファウストの助手によってその助手に仕えるよう、我々が既に述べたようにファウストのいかがわしい同行者の援助をうけて生命を与えられた者ホムンクルスは、おのれにふさわしい目的をその最高の自己認識のうちにおいて探究しかつそれを発見した。彼が指し示す道の彼方に見出されたヘーレナ、超自然的な魔法によってこれもまた呼び出された存在にすぎないヘーレナもまた、少年オイフォーリオンが忙しくも既に先立って行ったところのペルセポネーの冥界へと帰還するであろう。ヘーレナの夫たる事を目指すファウストの大いなる変身は実現された。ヘーレナによって後に残された衣裳は解けて雲に変わり、雲は絶望したファウストを高みへと引き上げ彼と共にその場を飛び去る。それはいわば死でありかつ同時に復活なのだ。その生涯の大きな破局の後ファウストが既にその二つをしばしば体験しているように、雲が高山に彼を降ろすと、既にしばしば新しい生活を始めたことがある高山のなかでファウストは我に帰る。彼の変貌の新たな局面が再び開かれるのだ。その局面はこの点において曖昧なホムンクルスより、今度はより一層技術的でありかつより一層決定的に新時代的である。こうした局面はメフィストの助力なくしても実現可能であろうと、今日我々には思われる（純粋に技術的なるものにおいてもまた悪魔が必ずしも関与する必要はないという限りにおいて）。いずれにせよその変貌のこの最後の此岸的局面においてきわめて地上的、実証的に考えるファウストは、これまでいかなる段階においてもそれ無しに済ますことのなかった魔術

を呪う。「暗い世界のうちにそれを求めたそれ以前」の、あの時代を取り戻すことを彼は願うのである。それゆえ最初の場の独白において魔術に身を委ねる決意を明らかにした際、彼が放棄した態度を取り戻そうと彼は願うのだ。海岸の干拓計画という一構想の上にも祝福がもたらされることはないが、その罪を彼は魔術に着せる。その構想は彼のあらゆる社会的意図にも拘らず、もっぱら人間の幸福の放棄、フィレモンとバウチスと彼らの昔ながらの牧歌的生活の犠牲をとおしてのみ、その遂行が可能とされるからである。憂いに息を吹きかけられて盲いたファウストが、それにも拘らず依然としておのれの巨大な意図にその全身を捉えられ、おのれの労働者たちの鋤の音を聞くものと信じている間に、レムールたちによって墓穴が彼のために掘られる。メフィストが契約に従い勝った賭の賭金を回収するつもりなのだ。彼はファウストがあの無を認めるよう要求する。なぜならこの啓蒙された悪魔の地獄とはこのような無であり、それ以外の何物でもないのだから。

かかる現実的死の瞬間において再び変身がファウストに起こる。それはあらゆる変身の中における最大の変身なのだ。今度はおのれ自身の蘇生力によるのでもなければ、なお一層冥界的魔法の助力によるのでもない、天上からの恩寵という奇蹟をとおしての移行に成功するのである。それはもはや地上の平面における移行ではなく、超俗界へと超越して行く移行なのだ。だが彼方において、彼岸の平面において新たな循環が開始される。昇天した少年たちによって迎えられたファウストの不死なるエンテレヒーは、急速に蛹の状態を



脱して行く。「彼は聖なる生活ゆえにすでに美しく成人しております」。魔女の厨においてかつてファウストが放埒に服したところの、あの昔ながらの若返りの夢が神的現実と化すのである。

> ごらん下さい、あの方が地上の絆をことごとく
> それに古い殻を振いのけると、
> エーテル状の衣のうちから
> 溢れ出て参ります、青春の最初の力が。

ファウストの最後の純化と変容によせるゲーテのヴィジョンには、中世的カトリック的彼岸のイメージに留まらず、エマヌエル・スウェーデンボルクの魔術的明視もまた関与していたことは意味深い。

**★原註**

1——W・アロン『迷信に対するゲーテの姿勢』(『ゲーテ年鑑』第三三巻、一九一二年、三四巻II、一九一三年)。W・ヴァックスムート『ゲーテと魔術』(『ゲーテ協会季刊誌』、一九四三年)。

2——ジョン・リード『化学の序幕——錬金術の輪郭。その文献とその関聯』、ロンドン、一九三六年(文献目録による)。W・ガンツェンミュラー『中世における錬金術』、パーダーボルン、一九三八年。H・E・フィエルツ=ダーフィト『化学発達史』、バーゼル、一九四五年(文献目録による)。B・カルレ『錬金術』(『ドイツ迷信辞典』)、ユリウス・エボラ『錬金術の伝統——その象徴、教義、王侯の術における——』(パリ、一九三一年)。C・G・

ユング『心理学と錬金術』、チューリヒ、一九四四年。

3――錬金術の第一物質（プリマ・マテリア）は中世の観念によるなら哲学的水銀と硫黄から、パラケルスス以後は水銀（メルクリウス）、硫黄、珪素の三位一体から合成される。賢者の石はしかしそれが第一物質から区別されるかぎりにおいて、依然として唯一神教的に出現している。賢者の石が水銀（メルクリウス）と呼ばれるかぎりにおいて、水銀（メルクリウス）はそれゆえ優位を占めるのである。アグネス・バルトシューラト『パラケルスス、パラケルスス教徒とゲーテのファウスト』（ドルトムント、一九一一年）の第三章、「ゲーテの『ファウスト』における錬金術」は、若きゲーテがフランクフルトにおける病後回復期に研究した、ヴェリングの『魔術的カバラと魔術的神智学との書』から、とりわけ次の箇所を引用している。「水銀（メルクリウス）のうちに賢者の求める一切がある。――水銀ヲ作リ出シソレニ特性ト特性ノ諸特徴トヲ与エラレタ主ヲ称讃シ祝福スベキデアル。ワレワレガ水銀中ニオイテ自然ニ近イ力ヲモツコトヲ知ルトコロノオンラカノ技術ガ、水銀中ニオイテ完璧ニソウスルホドニハ、自然ノ物質ニ由来スル何物トイエドモソノ獲得ニ成功スルコトナキ、ソレハ諸特徴デアル。――見よこれは、愚者を籠絡せんがため哲学者たちによってかくも様々な名称を与えられて来たが、わたしが四百冊を越える書物よりたゆまぬ研究と実験を通して究めえた限りにおいて……高度に純化された水銀と命名せるところのかの貴重な水である。――これこそが技術を通して最高度に純化され活力を与えられたところの水銀（メルクリウス）と生ある金（哲学的硫黄）とより合成され、かくて長時間の焔によって結合されもはやとうてい分離しがたくされた物体であり、それはこの形態のままそれゆえ瞬間的にそれ以外の金属を成熟、純化させそれを飾り、最も純粋な金の素質へと高める能力をもつ物体である」。

4――C・G・ユング『錬金術における救済の諸観念』（『エラノス年鑑』、一九三六年）チューリヒ、一九三七年。



4a――「このために聖霊に祈れ。おお聖霊よ、わが知らぬところを示し、わが為しえぬところを教え、わが持たざるところを与えよ……（パラケルスス『哲学的石に関する魔術的秘密』）、「されば この技はただ神を恐れるものにのみ示されるべし、その代価はいかなるものをもってしても支払いえぬところであろうから」。

5――C・G・ユング『心理学と錬金術』（随所）、その深層心理学的観察方法、術語は一般読者にとっていたるところでわかり易く確認しうると言う訳にはいかないので、ユングの『救済の諸観念』より以下の特徴的箇所を引用しておく。「だがこの最新の変化を前にして錬金術は、最初から最後迄錬金術的思考過程によって浸されているところの、ゲーテの『ファウスト』においてさらにその究極の高みに到達し、かつ同時に史的転回点に到達した。かかる場面（ファウスト――ヘーレナ）は中世的錬金術師たちにとってはレトルト内における太陽と月との神秘的結合を意味したであろうが、だがファウストの姿を借りて変装するなら現代の人間もかかる投影を理解し、パーリスあるいは太陽の立場に身を置き、ヘーレナあるいは月といったその対象とする女性を奪うのだ。少年の 御者、ホムンクルス、オイフォーリオンといった産み落とされたものがすべて、あるいは若返りの諸形態のすべてがなぜ火のうちに登場し消えて行くのか、なぜ最後の若返りがまず死後の状態のなかで、すなわち（無意識の象徴として）未来のうちへ投影されて行なわれるのか、そのより深い理由はおそらくここら辺にあるのかもしれない」。

5a――カルヴィーン・トーマス『ゲーテのファウスト』第一部註、二七七頁以降。

6――P・チンマーマン『E・Th・ランガー宛ゲーテ書簡』（『ブラウンシュヴァイク年鑑』、一九二二年）。

7――アルフォンス・ローゼンベルク『J・Fr・オーベリーン』（超心理学雑

誌『新科学』II、4・5合併号)。

8——一七八六年六月二十八日付シュタイン夫人宛での書簡。

9——ヴェリングに関しては次の文献を参照のこと。ハンス・シック『中世薔薇十字団精神』、一九四二年。アグネス・バルトシェーラー(前出)、エーリヒ・トルンツ校訂『ファウスト』の自註(ハンブルク版『ゲーテ全集』)、四九六〜四九七頁。さらに最近の基礎的研究であるR・D・グレイ『錬金術師ゲーテ』(ケンブリッジ、一九五二年)。

10——グレイの前出書一一〜一五頁とその他諸頁を参照のこと。

11——ヴァイマル版『ゲーテ全集』、第二七巻、三〇八頁。

11a——オマヤードの王子カリドの師といわれるモリエヌスについては、以下の書を参照のこと。ライツェンシュタイン『アラビア人における錬金術手引と童話』、リプマン『錬金術の成立と普及』、一九一九年、三五八頁以下。またC・G・ユング(『救済の諸観念』二八頁)はモリエヌスの返答(モリエヌス・ロマーヌス『金属について』、パリ、一五六四年)から数箇所を引用している。これはずっと混乱が少ない。「目的は力と情熱によってではなく、もっぱら謙譲、忍耐、愛によってのみ到達可能である。技術は神の永遠なる助言をとおしてただ少数の信ずるもの、選ばれたるものにのみ与えられる」。モリエヌスが暮らしているのは僧院、信徒集団のなかではなく、それは荒野であり山中である。「平和に到る道はことのほか狭隘にして、魂ノ苦悩ヲ経ルコトナクシテハ、何人といえどそこには到り難し——いささか悪意をこめてえらばれたゲーテの引用は、無意識的に創造する詩人としてではなく彼が科学者として、彼の化学的若気の過ちを出来うるかぎり追放することを目指していたことを、あらためて証明するものである。

12——G・F・ハルトラウプ『錬金術師たちと薔薇十字団員たち——ペトラルカからバルザック、ブリューゲルからクビーンに至る——』、ハイルブロン、一九四七年。

13——カール・ノイマン『レンブラント』、第二版、一九〇五年、第二巻、五八〇頁以下。

14——エーリヒ・トルンツ、前出書(原註9)四九六/七頁を参照のこと。

15——以下の書を参照のこと。A・トレンデレンブルク『レンブラントのファウストとゲーテ』、ベルリン、一九二五年。レーンデルツ『ゲーテのファウストにおける鏡』(雑誌『蔵書家』、新シリーズ四五号、一九二二年)、一三二頁以降。カール・ツィッケンドラート『我れあり(エゴー・エイミィ)』(『新約聖書研究』神学特集号——研究と批判——、2号)一六八頁以降。H・A・シュペックマン『錬金術師をめぐるレンブラントのエッチング』(『古代芸術』IV、一九一八/九年、一七六頁以降、二六六、二六八頁以降)は、アナグラムを全く邪道的に解読せんと努めている。マルチーン・ボヤノフスキー『レンブラントのファウストにおけるアナグラム』(季刊雑誌『ドイツ文芸学・精神史』、一九三七年)五二七頁以降、アナグラムの薔薇十字団的解読(君ガ沢山食ベルトキ愛ハカクレテイル)——E・キーザー『レンブラント作ファウストの解釈』(季刊雑誌『ドイツ文芸学・精神史』、一九四〇年、一一二頁以降)。J・H・ショルト『ゲーテにおけるレンブラントのファウスト』(『古代オランダ』、一九四一年)、七五〜八四頁。一九四〇年三月二十四日附『新アムステルダム新聞』紙上に、同一著者によって鏡に関して新約聖書『コリント人への第一の手紙』一三章一二節についての指摘が為されていると言われるが、それは後にボヤノフスキーによって同意を与えられたものである。ハルトラウプ(原註12の前出書参照)二六〜三三頁。同一著者『鏡の魔術——芸術における鏡の歴史と意味』、ミュンヘン、一九五一年、一三六頁以降。

16——ペーター・フォン・アーバノに捧げられた『ヘプタメロンあるいは魔術的要素』における 教訓的図形を参照のこと。

17――A・バルトシェーラーは個々の象徴をヴェリング、パラケルススとその他の錬金術的著者におけるゲーテの読書から証明しようと努めたが、それはたんに部分的に成功しているにすぎない。我々が赤い獅子と百合のうちにおいて持つものは、おそらく水銀と硫黄（卑俗な化学薬品としてではない、哲学的意味における水銀と硫黄）という中世錬金術の古典的対極性であろう。バルトシェーラーが偽作であるパラケルスス著『錬金術あるいは金属の霊気に関して』のうちにその存在を指摘したところの、ガラス器のなかの若き女王は絵によって描かれて名高い絵入り写本『太陽の輝き』（一五三〇年制作の最古の版はベルリン銅版画館所蔵、一五九〇年頃制作の最も名高い版はニュルンベルクのドイツ博物館所蔵）のうちに出ている。ハルトラウプ『ヘルメス像』（『ドイツ芸術学協会紀要』、一九三七年、九三頁、一四四頁以降）参照のこと――水銀と硫黄を現実的に解するなら両者が化合するとその結果若き女王として辰砂が作られる。辰砂は今日なお皮膚科において治療薬として使用されているものである。秘教的、哲学的には若き女王は化学的処置の古典的結果における最後より二番目の段階、白い石を意味するが、それはすべての金属を銀色にメッキするものであり、しかも同時にまたそれは万能薬として讃えられるものである（ガラス器のなかの赤き王としての真の石がそれに続く）。ヘルメスの『黄金の道』、その後の時代の『太陽の輝き』における、七つの惑星の図においては次の様になっている――玉虫色の意味するのはおそらくいわゆる孔雀の尾あるいは虹、すなわちレトルトにおける希望のしるしの事であろうが、辰砂の昇華の際その一部がレトルトの首の部分に沈澱し、色彩の相互干渉をとおしてその際色彩をしばしば帯びることがある筋のついた薄い層が形成されることがあるが、これはかかる化学的事実の神話化である（フィエルツ＝ダ＝フィト）。炎と炎の等級は『太陽の輝き』の一連惑星のうちにおいて比喩化されている。様々な等級の火に直面した際の、物活説的に生命あるものとされたレトルト内における元素の苦悶については、既にゾシモスに見られるところであるが、それは後にしばしばキリストの受難になぞらえられることとなる。（C・G・ユング『石とキリストとの比較』参照のこと）。フラスコを新婚の部屋と形容することはそもそも性的領域に由来する比喩であるが、それは昔から同様に広く用いられている。

18――ハルトラウプ『錬金術師たちと薔薇十字団員たち』（原註12を見よ）、ハルトラウプ『文字における錬金術』（バーデン・アニリン・ソーダ工場企業新聞『BASF』一一巻、四号、一九五二年九月）。

19――P・アルスベルク『ゲーテのファウストにおけるホムンクルス』（『ゲーテ年鑑』、第五巻）。L・ポラーク『ゲーテのファウストにおけるホムンクルス像』（『近代文献学』、第一三巻、一六頁）。W・エムリヒ『ファウスト第二部の象徴的意義』、ベルリン、一九四三年。「完全に人間化することによって曇らされることもなく限定されることもない、ホムンクルスのごとき霊的存在はデーモンに属す」「何事によっても限定されることのない超俗的精神的明晰さにもとづく、ためらいを知らぬ、自発的にして肯定的な行為はデモーニッシュです」というゲーテの発言をエムリヒは指摘する。ゲーテ自身がデーモンによって幸運にも導かれ照らされ鼓舞されたおのれを承知するごとく、デモーニッシュなものは主人公により、高度の援助を与えるところの、助力に富む異常なまでに天才的な創造力の象徴と化すのである。リーマーに対してゲーテが詳細に語るごとく、ホムンクルスは純粋なエンテレヒー、悟性であり、あらゆる経験に先立って誕生する人間の精神なのだ。「なぜなら人間は既にきわめて高度の才能を恵まれて生まれくるものであり、我々がすべてを学ぶということは決してないのであり、我々には既に携えているものがあるのだから」。人類をその目的とするエンテレヒーのかかる限定は、ほかならぬ人間化をとおしてもいまだ限定されることがなかったものとしての、い

わゆる「デモーニッシュなものの解釈とある種の対立関係にある。それゆえかの目的は厳密に取るならまず超人のうちにおいてこそ求められねばならないと、我々はあえて決断を下すことにしよう！』――エムリヒはかかる見解をホムンクルスのもっぱら自然哲学的生物学的性格から検討したがる。「ホムンクルスはもちろん生物学的にして生あるもののうちへ、そして根源的なるもののうちへと復帰せんと努め、生物の創造をもう一度根本より始める。だが素朴な海の生物から人間への有機的向上は彼の成長の目標ではない。水のうちへ没することはむしろすべての生産的創造の宇宙的な、宇宙的なものに留まらぬ神的な全体性を表現するのである」。かかるエムリヒの見解に対してわたしは、ホムンクルスは事実上もっぱら生物学的には（あるいはダーウィン的にも）解釈しえないこと、むしろその錬金術的由来を忘却すべきではないことを指摘しておこう。錬金術的哲学は生物学的なものを前にしては成立しないのである。彼の根元的状態における最高の意識としてのホムンクルスとは、まさに全生産的なるもののかの宇宙的神的全体性なのだ。だが彼はその特性にも拘らず（それは我々をして技術的悟性的なるものと共に純粋に人間的なるものを考えさせたものであるが）、所詮実際は水銀（メルクリウス）あるいは石（ラーピス）一般の特殊な一局面（意識の局面）以上のものを出ざるがゆえに、彼もまた生物学的宇宙的上昇、とりわけ運行をまず進行させる究極の動因の一部をなすのである。こうすることによってエムリヒの訂正と中世の見解のあいだの矛盾は解決される。――またエムリヒ『象徴解釈と神話研究』（『オイフォリオン』、四七巻、三八頁以降）を参照のこと。

20――ホムンクルス理念のアラビア的起源については、バルトシェーラーの既出の著書一八二頁を参照のこと。ゲーテは（多分）パラケルススにおいて、その後さらにプレトーリウス、フランシスシィにおいてホムンクルスに遭遇するに先立ち、アラビア人が人工的人間製造を信じていたということを読ん



だ筈である。ブルカー『哲学史の諸問題』の第五巻のうちには、父と母による生殖なしに人間を生み出す可能性を知っていた、アラビアの物理学と形而上学についての詳論が存在している。アラビアの生温い気候の内においてはより容易に、土が発酵し始め湿気を帯びたものと乾燥せるものとは、相互に最も幸福な関係において混合させられる結果となる、と述べられている。かかる方法はほかならぬフラスコのうちにおいて単に男性精子のみを孵化せんとこころざすパラケルススの方法よりも、『ファウスト』におけるヴァーグナーのそれに近いとバルトシェーラーは指摘している。

21――錬金術的自然観とイオニア自然哲学との関連についてはC・G・ユング『救済の諸観念』（随所）を参照のこと（錬金術師たちが好んで言及する《アリスレウスの明視》の《アリスレウス》という語の背後には、ギリシア初期の哲学者アルケラオスが潜んでいる）。

☆訳註

1――ドイツ人メスマー（一七三四～一八一五）による動物の磁気に関する学説。

2――古い錬金術によるとすべての物は塩、水銀、硫黄を含むと考えられていた。空気が含む塩が空気塩。

3――植物界と鉱物界との中間に存在する塩。

4――錬金術における第一物質の古い呼び名。

5――ピラトがキリストのかけられた十字架上に書いたところの罪状書の「ユダヤ人の王、ナザレのイエス」のラテン語の略語。

6――霊性の完成作用を意味する。

7――カバラ説における原初の人間。それはメシアと見做される。

**Goethe als Alchemist.**
by Gustav F. Hartlaub, in *Euphorion* 48, 1954.

# ネルヴァルの詩と神秘主義

## 入沢康夫

「それにしても」、と私は思った、「これらの〔神秘主義的〕諸学に人間的な誤謬が混入されているのは確実である。魔法のアルファベット、神秘の象形文字も、あるいは時を経て、あるいは私たちの無知につけ込む人々のせいで、歪められた不完全なものとしてしか、私たちに伝えられていないのだ。うしなわれた文字または消え失せた記号を再び見つけ出そう。不協和な音階を組み立て直そう。そうすれば、私たちは精霊たちの世界で力を獲得できるはずだ」。

——『オーレリア』二—一——

一八五五年の一月にパリの裏町で縊死したジェラール・ド・ネルヴァルが生前に刊行した最後の単行本は、短篇集『火の娘たち』であり、その巻末に附録のように付け加えられて公にされたのが詩集『幻想詩篇（レ・シメール）』である。

『幻想詩篇』は次のような十二篇のソネットによって構成されている。

「廃嫡者（エル・デスディチャド）」「ミルト」「ホルス」「アンテロス」「デルフィカ」「アルテミス」「オリーヴ山のキリストI」「同上II」「同上III」「同上IV」「同上V」「黄金詩篇」。

そして、『火の娘たち』の序文を成す「アレクサンドル・デュマへ」という文章の結びで、作者はこれらの詩篇について次のように語っている。

「そして、ドイツ人たちなら超＝自然派的（シュペルナチュラリスト）とでも呼びそうな夢想状態の中で構成されたソネットの内から、あなたは軽率にも一篇を引用なさった以上、それらソネットの全部を聞いていただかねばなりません。この本の巻末に収めておきましょう。それらのソネットは、ヘーゲルの形而上学やスウェーデンボリーの『メモラビリア』と、ほぼ同じくらい難解なもので、もし解釈ができるとしても、そんなことをされたら魅力を失ってしまうことでしょう。せめては、表現の功を買っていただきたい。——おそらく私に最後まで残るであろう狂気、それは、私が自分を詩人であると信じているということでしょう。その狂気から私を癒すのは、批評家諸氏のお仕事です」。

作者自身がその難解さを認めている『幻想詩篇』は、その各々の中で、作者の個人的体験からもたらされた諸要素と、厖大な読書その他から得られた多種多様な神秘学的要素とが、まばゆいばかりに交錯し、融合し、フランス詩史に未聞の美と感動を実現し、そこに

はまさしく超自然主義的なヴィジョンと音楽とが構築されているのだが、ここで問題は、このようなネルヴァルの詩にとって神秘学的な象徴やイメージがどのような役割を果たしているか、という点であり、これを言いかえるなら、ネルヴァルの晩年の作品における神秘学的諸要素を掘り起こし、それぞれの由来を明らかにしていくという作業が、いったい文学に何をもたらすか、という問いにもなる。　このような問いを、こと新しく提出しなおしてみなければならなくなるのも、すでに百年を閲したネルヴァル研究史（それが本格化したのは今世紀になってからだが）の上で、ネルヴァル像は何度か大きな変貌を重ね、特にここ三十年近くは、それまでの「愛と死の詩人」「狂気と幻想の詩人」「ノスタルジーと郷土愛の詩人」といったイメージに代わって、「神秘主義の詩人」というイメージが次第に前面に出て、錬金術や占星術やタロック・カードに触れずにはネルヴァルを語れないというところにまで来ているからである。もっとも、ネルヴァルの作品にきわめて多くの神秘主義的要素がちりばめられているということ、また彼自身が神秘主義的な典籍や伝承に若い頃から非常に深い関心を寄せていたこと、こうしたことは、なにも最近になって明らかになったというわけではない。こうした点なら、彼の作品をひもとき、また、たとえばゴーチエの『ロマン主義の思い出』のような同時代者の回想記を見れば、容易にわかることである。問題はその点にではなく、戦後急激に盛んになり大幅な進展を見たネルヴァル研究において、作品に見出される個々の要素の神秘主義的根拠を明らかにし、あるいは作品の成立そのものの神秘主義的意義を解析するといった作業がその主流をなしたこと、そしてその結果、「神秘家ネルヴァル」といった像さえ形成されかねない勢いであるということにあると言えよう。

　このような成り行きを紹介し、その功罪について考えてみたいというのが本稿の発想の由来なのだが、しかし、限られた紙数の中では、その全般に触れることは勿論不可能である。したがって、ここでは、『幻想詩篇』の中から二篇だけをとり出し、しかもその二篇の草稿に付されていた作者自身の註記の、そのまた一部のものに限って、それをめぐってこの三十年ばかりの間にどのような論議があり、研究の進展があったかを、簡単に述べることで問題の一面の紹介にしたいと思う。

＊

先にも述べたような驚異的な特質を持つ『幻想詩篇』の十二篇のソネットの中でもとりわけ難解であり、しかも、最もすぐれた作品であることについてはほとんど全ての論者において一致しているのが、冒頭に置かれた「廃嫡者」と、六番目の「アルテミス」である。まずその試訳を掲げよう。

**廃嫡者**

私は闇に住む者、——妻亡き者、——慰藉なき者、
廃れ果てた塔に住むアキタニア公だ。
私の唯一の星は死に、——星ちりばめた私の琵琶は
「憂愁」の黒い「太陽」を宿している。

墓の夜の中に、かつて私を慰めてくれたお前よ、
返してくれ、ポシリポの丘とイタリアの海を、
荒涼たる私の心をあれほどたのしませた花を、
そして葡萄の蔓が薔薇とからまっている葡萄棚を。

私はアモルか、フェビュスか？……リュジニャンか、ビロンか？
私の額は女王のくちづけに今なお赤い。
セイレーンの泳ぐ洞窟で私は夢を見た……

そして私は二度勝ち誇ってアケローンを渡ったのだ、



オルペウスの七弦琴にのせて奏でながら、
聖女のため息と妖精の叫びとをこもごもに。

**アルテミス**

「第十三」が帰って来る……それはまた「第一」。
つねにただ一つのもの、——または唯一の瞬間。
というのも女王だからか、おお、お前は！　最初のものか最後のものか？
お前は王か、唯一の、あるいは最後の愛人なのか？……

揺籠から柩の中まで愛してくれた者を愛せよ。
私一人が愛する女は、今も私を暖かく愛している。
それは死——あるいは死んだ女……おお、喜び！　おお、苦しみ！
彼女が手にしている薔薇は、立葵の花だ。

両手が火で満ち満ちたナポリの聖女、
菫色の芯をもつ薔薇、聖女ギュデュールの花。
天の砂漠でお前はお前の十字架を見つけたろうか？

白薔薇たちよ、落ちよ！　お前たちは我らの神々をはずかしめる。
落ちよ、白い幻どもよ、燃えるお前たちの天上から。
——深淵の聖女が私の眼にはいっそう聖らかだ！

これら二篇の作品は『火の娘たち』（一八五四年一月刊）巻末に収

録される以前には、その前年末の十二月十日に「廃嫡者」だけが、デュマの文章に引用されて公にされただけであって、草稿としては、二種類のものが残っている。その一つは現在アルフレッド・ロンバール所蔵の、一枚の紙の裏表にこれら二篇が書かれた草稿で〈ロンバール草稿〉と呼ばれ、今一つは、もと詩人エリュアールが所蔵しており、その晩年の一九五一年頃にある愛好家の手に渡ったもので、上記二篇と、「エリトレア」と題されたソネットとがそれぞれ一枚に一篇ずつ書かれた三枚からなる。これは〈エリュアール草稿〉と呼びならわされている。

これら二種の草稿の内容が一応明らかにされたのは一九四〇年代のことだった。

そのクロノロジーを作ってみると、およそ次のようになる。

(1)――〈エリュアール草稿〉の公表――一九四一年、ジョゼ・コルチ版『幻想詩篇』。

(2)――アンドレ・ルソーによる〈エリュアール草稿〉研究――一九四三年、「ジェラール・ド・ネルヴァルの三つの草稿について」。

(3)――ジョルジュ・ル・ブルトンによる『幻想詩篇』の錬金術的解釈――一九四五年、「『幻想詩篇』の鍵」。

(4)――ジャン・リシェによる文献・典拠の研究、特に秘教的・神秘学的要素の解明の試み――一九四七年、『ジェラール・ド・ネルヴァルと秘教的諸教説』。

(5)――イヴ＝ジェラール・ル・ダンテックによる〈ロンバール草稿〉の公表――一九四七年、メディシス書店版『幻想詩篇』。



(6)――リシェによる右書の書評――一九四八年。

(7)――ジャニーヌ・ムーランによる『幻想詩篇』註解――一九四九年、ドロス版『幻想詩篇』。

(8)――リシェによる右書の書評――一九四九年、「ジェラール・ド・ネルヴァルの『幻想詩篇』」。

このように書きつらねてみると、「廃嫡者」と「アルテミス」との解釈についての諸問題、ひいてはネルヴァルの作品の神秘学的局面の研究課題が、一応出そろったのが、この四十年代だったのだ、と今さらのように思う。だが、いたずらに感慨にふけるよりも、これら八つの項目の個々について、簡単に述べておかねばならない。

(1)(2)によって「廃嫡者」はそこでは「運命」と題されていること、そして下の空白には五項目の自註が付されていること、一方「アルテミス」はやはり下方に三項目の自註があることなどが明らかになり、それぞれの本文には若干のヴァリアントがあることもわかった。

「自註」は次の如きものであった。まず「運命」では、第一行の「妻亡き者」に対して「故実：マウソロス（?）」、第七行の「花」に対して「おだまき（アンコリー）」、第十行「女王」に対して「カンダス女王」、第十四行の「妖精」に対しては「メリュージーヌあるいはマントー」、そして第八行に対して「ヴァチカンの庭々」とあり、「アルテミス」では、「第十三」に対して「第十三時（枢軸の）」、「立葵」に対して「フィロメーヌ」、第十四行の「深淵の聖女」に対しては

「ロザリー」と註されている。

しかしながら、これらの自註が何を意味するかという段になると、問題はむしろ一層複雑化した。ルソーはこれらの註について困惑の表情をあらわにしている。たとえば、「妻亡き者」に付された「故実：マウソロス（？）」について、彼は「これは何を言おうというのか？　故実、そうだ、昔のことだ。マウソロスは古代歴史に属しているのだから。しかしマウソロスは妻亡き者ではない。彼は、妻のアルテミーズが彼のために伝説的な墓を建てた、あのハリカルナッソスの王だ。配偶者を亡くしたことで有名なのは彼の妻のほうだ。マウソロスは、やもめ暮しの主体ではなく、対象なのだ。たしかに、ネルヴァルは、その名のあとに疑問符をつけている。たぶんは、狂気が諸観念を思いもよらぬ秩序に配置していた彼の脳裡では、マウソロスの名は配偶者を失くしたということを定着させるために都合のいい名として、それが能動か受身かもたしかめることなく、欄外に置かれたのだろう」と述べている。ギリシャの伝説によれば紀元前四世紀のカーリア王マウソロスの妻（王の姉でもある）アルテミーズは、王の死に遇って悲嘆きわまりなく、その記念にと、のちに世界七不思議の一つに数えられた巨大な墓をハリカルナッソスに造らせたといわれている。この伝説では、たしかに死んだのは夫であって妻ではない。この謎が解けるためには、このあと〈ロンバール草稿〉が発表され、その附記が解明されるまで待たねばならなかった。これに限らず、その他の自註についてもルソーは明快な意味づけをなし得ていない。もっとも、「アルテミス」に付された自註の第一のもの、つまり「第十三＝第十三時」という註は、この詩の第一詩節の謎をとく手掛りにはなった。ルソーは次のような論理を立てた。それまでの註解者は一般に「第十三（女性形）」を、「第十三番目の女」と解したため、数13の持つ伝統的な意義から、これが宿命的な恋の相手（ジェニー・コロン－オーレリア）と関係があることが推察できるとしても、そのあとにつづく数行との関係が明らかにならぬ。しかしこの自註によれば「第十三」とは「女」ではなく「時刻」（女性名詞）である。ルソーは、「第十三時」というのは、時間の連鎖における「唯一無二の瞬間」――連鎖そのものの中にはなく、しかもその始まりと終りとを一挙に結ぶ、神秘的・超時間的な唯一かけがえのない瞬間であるとし、この観点から、第一詩節の全体の意義は、作者ネルヴァルの「超時間性（時間の超克）」の祈願として理解できるというのである。この説の当否の確定も、〈ロンバール草稿〉の発表まで待たねばならなかった。

その〈ロンバール草稿〉の発表までの間に、ネルヴァル研究史の上で特記すべき二つの論考が発表された。先のクロノロジーの(3)と(4)にあたるル・ブルトンとリシェの神秘学的典拠の研究である。ル・ブルトンは、ネルヴァルの『幻想詩篇』や『オーレリア』は、錬金術や、やはり錬金術的起原を持つといわれる一種のカルタのタロック・カードの象徴するところに従って構成されており、十八世紀の神秘学者ドン・ペルネッティやクール・ド・ジェブランの著作を参照すれば、それらの意味を解くことができると主張し、そのいくつかの実例を示した。たとえば「アルテミス」の最終節は、ペルネ

ッティが書いている錬金の一過程の「蒸発した錬金物質は、てっぺんに達したあとで容器の底へ再び落ちて来る。物質とこのてっぺんとの間の空間は、術師たちによって、天と呼ばれている」とか「黒色につづく白色は、この植物の花、あるいはユダヤ人アブラハムとニコラ・フラメルの白薔薇である」とかの部分に通じ、作品全体は錬金術の全過程を示しているといった具合だ。また、「廃嫡者」の冒頭部分については次のように言う。「闇に住む者」にはタロックの秘法十五《悪魔》が対応し、エジプト神話のテュフォン、そして地獄の大悪魔、闇黒の王公を意味する。二行目の「廃れはてた塔」にはタロックの秘法十六《神の家――別名、雷に打たれた塔》が相当し、第三行の「星」に対してタロック秘法十七がやはり《星》だ、と説く。また、第一行に関しては、やはり冥界の王たるプルートンを想起させ、プルートンが異形故にギリシャの神の中でただひとり独身であること、さらにプルートンには錬金術的な意義があることなどを詳しく説明している。彼の説は多くの点であまりにも思い付き的な部分を含み、かならずしも十分な説得力はなかった。だが、ネルヴァルの作品の解明に錬金術やタロックの秘法を参照すべきだという基本線は、(4)のリシェの書物によって引きつがれる。リシェはネルヴァルが読んだと思われる数多い神秘学の書物を渉猟し、行文の対応を求め、それら六十余の書物のリストを作って、ネルヴァルの作品の隠された意味を明らかにしようとした。その方法はル・ブルトンに比して、はるかに広汎かつ周到で、この書物によって、ネルヴァルと神秘諸学との関係の研究は本格化することになった。



「アルテミス」の「第十三」については、〈エリュアール草稿〉の註やルソーの考え方に加えて、死神の絵のかかれたタロックの秘法十三《死》をも考え合わせるべきで、「第十三時」とはまた「死の刻」でもあると主張し、結論として「この詩はタロックの秘法十三の札の絵ときのような作品だ」というふうに述べるのである。また、クール・ド・ジェブランからアルテミスについての説明を借り、この作品の題は、ARは大地、TEMはおきて、IDは時間で、時間と大地を統べる女神という意味だと考え、そこに人間の条件を成す時間と空間からの解放の祈願を見ようとする点では、先のルソーの「超時間的瞬間」の考え方ともつながる。またリシェはネルヴァルが影響を受けたと思われる書物の一つである十七世紀の神秘学者アタナシウス・キルヒャーの『エジプトのオイディプス』の、挿絵ISIDIS＝イシスを再録して、この絵に付された「女神イシスの十三の異名」に読者の注意を喚起し、この十三の異名の最後すなわち十三番目はルーナ（月の女神）であり、また七番目（十三個の中央＝枢軸）がディアーヌ（これまた月の女神）であることは「単なる偶然とは思えない」と言っている。この、ややうがち過ぎの感さえ与える最後の見解の当否はしばらくおくとしても、アルテミス（ディアーヌと同一視される）がその神格化であると一般に認められる「月」が、ネルヴァルにとってどのような意味をもっていたかは作品『オーレリア』第二部第六章でも明らかにされる。

「私の考えでは、月は友好的な霊魂の避難所であり、その霊魂たちは、滅びるべき肉体から解き放たれ、遙かに自由になって、宇宙

の再生のために働いているのだった」（稲生永氏訳）。

また、数節あとでは、

「私は、母であり神聖な妻でもある永遠の女神イシスに思いをはせた。すると私の希いと祈願のすべてがこの魔術的な名前の中にとけ合って、自分がこの女神の中に生まれ変わるような気持を覚えた。時にはこの女神は古代のウェヌスのすがたをとって、また時にはキリスト教徒たちの「聖処女」マリアの面影をとって私の前にあらわれるのだった。夜になると、このなつかしい女神の出現はいっそうはっきりしたものとなった。だが、私は思った、『うちひしがれ、ことによると圧迫されているあの女神にとって、自分のあわれな子供たちのために何ができるというのだろう』。 青白いひき裂かれた三カ月は夜ごとに痩せ細ってゆき、やがて姿をかくそうとしていた。ことによるとわれわれはこれを二度と再び空に見ることができなくなるかもしれない！」（同上）

すでに見たルソーの「第十三時」についての見解とリシェの論考を結び、さらに上のようなネルヴァルに自身の作品を参照するとき、「アルテミス」の中心テーマは《肉体からの解脱（＝死）によって得られる魂の解放と救いへの祈念》であることが次第に明らかになって来る。その救いをもたらすのが女神アルテミス―イシス、そしてこれとネルヴァルの精神の中では同化していた永遠の恋人ジェニー・コロン―オーレリアなのだ。

リシェは「アルテミス」について数十三とイシスの関係や、この詩でのイシスの役割などを上のように解明し、さらに進んで、この



作品が、特にその後半部の語調から一般にうけとられているような反逆的な作品ではなく、むしろキリスト教的聖女をも内に融合した大いなる女神への帰依を基調としていると論ずる。そのように考えないと、〈エリュアール草稿〉で「深淵の聖女」に付された「ロザリー＝聖女ロザリア」が理解できなくなるのである。しかし、この著作においてリシェは「廃嫡者」についてはことさらとり上げることを避け、ただ、『幻想詩篇』の中で「廃嫡者」と「アルテミス」の二篇は右のような根本テーマで共通するものがあり、他の十篇とはやや別な一対を構成することを述べるにとどめている。

さて、リシェの右の著作にわずかにおくれて、〈ロンバール草稿〉の内容が公にされた(5)。これには自註はなく、本文に見られるヴァリアントも、今まで見て来た諸点に関しては、さほど重要なものではない。ただ、「アルテミス」の題が「時間（の女神たち）の踊り」となっていて、これは〈エリュアール草稿〉の「第十三時」という註にもとづく推論を一層根拠あるものにしたし、「廃嫡者」と「アルテミス」が同一の紙に書かれてあることは、これら二篇が『幻想詩篇』の他の詩とはちがった内的共通性をもつという前記リシェの見方をある程度うらづけるものでもあった。しかし、この草稿の持つ更に重要な意義は、「アルテミス」の本文につづいて、ネルヴァル自身の手で、次のような暗示的な言葉が書きそえられている（×印で消されてはいるが）ことにあった。

判りませんか？　これをお読みなさい。

## D・M・ルキウス・アガート・プリスキウス
## Nec Maritus

この附記は、第一行がそう告げているように、作品理解のための有力な手掛りとなりうるものと考えられながらも、しかし、この附記が公表されて以来五ケ年の間、意味するところが不明のまますぎることになる。Nec Maritus が「天でもなく」というラテン語であることはわかり、ルキウス・アガート・プリスキウスが人名で、どうやら作者はそれに自己あるいは恋人ジェニー――オーレリアをなぞらえているらしいといったところまではどうにか推測できるとしても、はたしてこれが何者で、どのような意味があるのかは全く不明のままになっていた。わずかに(8)でリシェが「これはシラクサの聖ルチア、パレルモの聖アガタ、ローマの聖プリスキッラという三聖女の名の男性化であろう」という説を立て、(9)でムーランがそれを「あまり説得性がない」としてしりぞけ、それに対してリシェがムーランの本の書評でやり返すという一幕があった。なお、ムーランの書物は、それまでの諸家の研究を集成し、自身の見解も加味した『幻想詩篇』註解の試みで、『幻想詩篇』研究には不可欠の労作となった。しかし、今日ふり返ってみれば、そのほとんどの部分が不充分なものに感じられる。この本が出て二十年ばかりの間にネルヴァル研究はそれほど大幅に進展してしまったのだ。

さて、〈ロンバール草稿〉に付された謎の言葉の解釈には碩学のリシェも相当苦心したらしい。それは前記のムーランとのやりとりからもうかがえる。しかし、結局、一九五二年十一月の『メルキュール・ド・フランス』誌に発表された彼の論文「墓の夜の中のネルヴァル」でその解明がなされ、「廃嫡者」と「アルテミス」の研究は新しい次元に到達したと言える。

この解明の鍵となったのは十七世紀のニコラ・ベルノーの書物に書きしるされた、錬金術的な意義をもつ「ボローニアの碑文」と称せられるラテン語の文言であった。しかもこの「碑文」をネルヴァル自身が未完成作品「サン＝ジェルマン伯爵」の草稿の中に引用し、翻訳まで併記していたことも、ここではじめて明らかにされた。「D・M・――アエリア・ラエリア・クリスピス」ではじまるその「碑文」の仏訳のさらに大略のところを訳すると次のようになる。

「アエリア・ラエリア・クリスピスの墓。彼女は男ではなく、女でなく、両性具有者でもない。娘でもなく、若くもなく、年老いてもいず、貞淑でもなく、淫奔でもなく、純潔でもなく、それらすべてである。餓えで死んだのでもなく、刃物や毒で殺されたのでもなく、これら三つによって死んだ。天にも在らず、水中にも在らず、地中にも在らず、いたる所に居る。

（これを建てた）ルキウス・アガート・プリスキウスは、その夫でもなく、愛人でもなく、親族でもなく、悲しくもなく、朗らかでもなく、泣いてもいない。なにゆえこれを建てるかを知り、かつ知らぬ。これは記念碑でなく、ピラミッドでなく、墓でもない。すなわち、死体を蔵めざる墓、墓に蔵められざる死体。あげてことごと

く自己自身であり死体であり墓であるところの死体」。

この奇怪な碑文の内容は、ルキウス・アガート・プリスキウスなる人物がその神秘的伴侶アエリア・ラエリア・クリスピスを葬るために録した墓碑銘の形をとっている。したがって、この原文は「D・M・アエリア・ラエリア・クリスピス」となっているわけだが、ネルヴァルが〈ロンバール草稿〉に付したのは、逆に、「D・M・ルキウス・アガート・プリスキウス」であった。つまりこれは「神秘的な伴侶の埋葬者にして碑文の起草者ルキウス・アガート・プリスキウスの墓」を意味していることになる。「神秘的な伴侶の埋葬者」この言葉からは、即座にジェニー・コロン―オーレリアを亡くしたネルヴァルその人が連想される。「碑文」の二人の関係に、ネルヴァルは失った愛する女性と自分との関係の象徴を感じたにちがいない。死んだジェニー―オーレリアとの「死の刻」における再会を祈願しながら苦しい生に耐えているネルヴァルの心情が、この詩的転置の中に浮きぼりされている。「D・M・ルキウス・アガート・プリスキウス」と附記された詩篇「アルテミス」は、ここに至って詩人自身の墓碑銘に他ならなかったことが理解される。「墓の夜の中に」閉じこめられ、「闇に住む者、妻なき者、慰藉なき者」であるネルヴァルの魂は、死んだ母や恋人の追憶が呼びさます数々の悲しみや、現世的苦悩にさいなまれつつ、なおもそれらの愛する人々が一つに融け合い、彼の肉体の死の刻において純粋至上な女神の姿で再び見出される(これは錬金の過程ともアナロジックだ)という究極



の救いを切望しているわけだ。

また、この附記の意義の解明によって、〈エリュアール草稿〉の「妻なき者」に対する註、「故実:マウソロス(?)」の謎も解けて来る。マウソロス王伝説には続きがあり、それによると、王妃アルテミーズは巨大な墓を造らせはしたものの、王の遺体を焼いて灰を集めると、それを墓には蔵めず、日頃愛用していた杯の酒に混ぜて、ついにことごとくのみほしてしまったという。このようにして彼女は自らの体内に王の魂を宿らせ、その結果「王であると同時に女王でもある」存在となった。自己の肉体そのものを王の墓としたのである。この伝説は今見た「ボローニアの碑文」と、その内容においていちじるしく類似していると言わなければならない。ここにもまた、神秘的配偶者を失った者の悲嘆と、「死体を蔵めぬ墓、墓に蔵められざる死体、同時に自身であり、死体であり、墓である肉体」のテーマが存在しているのである。そして、リシェの発見によって「ボローニアの碑文」の主客関係をネルヴァルがきわめて意識的に逆倒していることが明らかになった以上、マウソロス王を「妻なき者」と結んだことも、ネルヴァルの錯乱のせいにしなくとも理解可能である。伝説はそのまま採り上げられているのではなく、ここでも作者の内心の願望を負わされ変形され、王と王妃の関係は意識的・積極的に逆転させられていると見るべきだろう。

*

その後今日までのところ、『幻想詩篇』解釈の上には、このようないわば劇的な発見はなかったと言えそうだ。リシェはこのあと、『幻想詩篇』の占星術的観点からの解釈を提唱し、「廃嫡者」についてのその試みを数度にわたって公表した。この観点は彼の学位論文である『ジェラール・ド・ネルヴァル――体験と創造』（一九六三年）にも持ち込まれ、「廃嫡者」はまたネルヴァルの「算命天宮図（ホロスコープ）」の詩的再構成でもあるという風に論じられるのだが、この観点は、かつてのムーランの言い草ではないが、あまり説得的とは思われない。

それにしても上記リシェの学位論文は、まさに彼ならではの神秘学的局面の掘り起こし作業の集大成である。何といっても今日までのネルヴァル学の進歩は、そのかなりの部分を彼のエネルギーに負うており、彼を主軸として行なわれて来た。一九五〇年代、六〇年代のネルヴァル研究は空前の活況を呈したとは言いながら、一方ではあまりにも神秘学的分野で専門化しすぎるか、さもなければ、ネルヴァルの作品間のテーマの合致を追求するサンクロニックなテーマ研究に拡散するかの分極化を起こしているように見える。その両局面で注目すべき業績は多々あがっているが、四〇年代から五〇年代はじめにかけての、一篇一篇の論文が、ネルヴァルの作品に新しい意義を生み出すといった白熱した感じがなくなったのは、一応草分けの時代が終って安定と成熟の時期に入ったということなのかも知れない。この間の、研究史上の実質的な重大事件としては、ジャン・セヌリエによる完備したビブリオグラフィーの完成（一九五九および六八年）や、リシェを中心とする『補遺作品集』八巻（内七巻既刊）の刊行などをこそあげるべきかもしれない。

ただ、この間に起こった次の二つの出来事は、ネルヴァル研究の現況に対するある種の強烈な批判となり得るものとして、非常に興味をそそる。その一つは、『テルケル』誌22号（一九六五年夏）に発表されたアントナン・アルトーの「ジョルジュ・ル・ブルトン宛書簡」であり、今一つはジャン・ギョームによる『幻想詩篇』『ラ・パンドラ』の厳密な原典批判本の刊行（一九六六、六七年）である。

アルトーの書簡は、ル・ブルトンの錬金術的観点からする『幻想詩篇』解釈を読んですぐに、ロデスの病舎から雑誌社編集長気付で送られたもので、この中でアルトーは、既成のしかじかの神秘学説でネルヴァルの詩を「解釈」しようとするのは誤りも甚しいことを述べている。彼は、ネルヴァルの作品はけっして既成の神秘諸学が与える象徴への従属ではなく、かえってそれらを破砕する爆弾なのだと言い、また、神話や錬金術によってネルヴァルを説明するのではなく、ネルヴァルの詩篇によって神話や錬金術を説明してみせてもらいたいものだと語るのである。「詩句は説明されるものではない」というアルトーの言葉は、すでに引いたネルヴァルの「解釈ができるとしても、そんなことをされたら魅力を失ってしまう」という言葉と呼応している。また、「既成の神話や神秘的伝承を破砕する爆弾」という言い方には、この小文のはじめにかかげた『オーレリア』二―一の一節が、一見ひかえ目な言い方ではあるが、しかし決然として、対応しよう。これまで見て来たように、ネルヴァルの作品においては、神秘的伝承はそのまま持ちこまれているのでは

なく、すべてことごとく、彼自身の魂の希求にのっとって、あるいは関係が逆転され、あるいは変形されているのである。ネルヴァルの作品世界においては、神秘学的局面の研究は、そこに無数に見出される神秘学的諸要素が、いかなるネルヴァル的変形を与えられて全体の構造に組み込まれているかを、あるいはその組み込まれていく過程そのものを明らかにするのでなければ、作品のいたるところに性的象徴を見出し、作品をどれもこれも性的抑圧の所産に帰して何事かを成したつもりになる俗流フロイト派の批評と何の変わるところもないことになるだろう。

一方、ギョームのエディション・クリチックだが、この本によって、詩人ネルヴァルの代表作中の代表作である『幻想詩篇』でさえ、そのテクストがこれまできわめて杜撰な扱いを受けて来たことをまのあたりに知り、啞然とする思いである。『火の娘たち』初版本以来一九六五年までに出た『幻想詩篇』のそれぞれ権威ある諸刊本と見られていたもの三十について「廃嫡者」の第四行の四つの単語についてだけ比較しても、小文字・大文字・正体・斜体の使い方が実に恣意的で、最近の刊本の中ではもっとも信頼されていたプレヤード版作品集でさえ、そうした不統一をまぬがれていないのだ。

ギョームは可能なかぎりの草稿の一つ一つに直接当たって、点の



一つにいたるまで綿密な校訂を行なっているが、こうした調査とその整理によって、これまで『幻想詩篇』に関して安易に信じられていたこと（その中にはネルヴァルの神秘学的解釈に関連する点もある）のいくつかが誤りであることや、草稿相互間の年代順（〈ロンバール草稿〉は〈エリュアール草稿〉に先立つものであり、しかし、デュマによって発表された「廃嫡者」はそれよりも更に古い、しかし、いずれも『火の娘たち』の公刊よりは古い）等も明らかになった。

こうしたことは、作品内容の研究に対しても少なくない影響を及ぼすのであり、ネルヴァル研究熱の空前の高まりとか何とか言っている一方で、こうした基礎的作業が久しくないがしろにされて来たことを見れば、「研究の安定と成熟」もいまだしというべきかもしれぬ。

「何よりもまず作品そのものを」というモットーは、神秘学的影響関係や思想的・哲学的意義などを云々する場合にも、片時も忘れてはならぬことを、アルトーの手紙やギョームのエディション・クリチックは、別々な角度からではあるが、同じように示唆して、研究家一人一人の自戒をうながしているように思われる。

# アルス・コンビナトリア
## マラルメの〈超—書物〉をめぐって

G・R・ホッケ
種村季弘訳

### ●—組合わせ術(アルス・コンビナトリア)

**〈感情の饒舌に抗して〉**

現代のヘルメス的なヨーロッパ抒情詩の、わけても閉鎖的なタイプの父と呼んでいい、フランスの詩人ステファヌ・マラルメ（一八四二〜九八年）は、ドイツにおいても、ゲオルゲと当時のその一派によって理解されたよりもはるかに好ましく若い世代に理解されはじめている。〈感情—もしくは霊感の詩〉にたいするある不信の念が確立している。ニーチェの簡潔な文章を想い起こそう。〈語のひとつひとつが、音としても、場としても、概念としても、右にも左にも、全体にたいしても、その力を流露として湧出させている、この（ホラティウスの）言葉のモザイク、この記号のひろがりと数における最小限(ミニマム)こそが、記号のエネルギーにおける最大限を達成するよすがとなったのだ——すべてこれらはローマ風であり、私を信じていただけるなら、すぐれて(パール・エクセランス)高貴である。詩のこれ以外の残余はことごとく、これに反してなにか俗にすぎるものにすぎず——たんなる感情の饒舌である——〉。

〈ロマン主義者〉ノヴァーリスにとって〈悟性こそはあらゆる才能の総体〉であったことを想起しよう。〈詩人はひたすら概念にかかずらわねばならぬ〉。〈私の確信によれば、ひとは、私たちをたんに幽霊の国へ、この真の天上界の対蹠点へと案内するにすぎぬと思える幻想によってよりは、むしろ冷ややかな、技術的な悟性と、静穏な道徳的感覚とによってこそ真の啓示に到達するのである〉。

この言葉は、新しいヨーロッパ文学のもっとも壮大な人物たちの一人、抒情詩におけるあらゆるたんに偶然的なものの不倶戴天の敵、同時にしかし〈その表象のために血を流す〉極端主義者、ほとんど想像を絶する高度の質と忍耐によって個人的自己欺瞞と俗衆崇拝とを斥(しりぞ)け、その誤謬を正した〈司祭〉でもあったステファヌ・マラルメを称揚する役に立つものである。

美術史においては、いみじくもくり返しマニエリスムの知性的要素——私たちにいわせてもらえばダイダロス的要素が強調されてきた。すなわち極度にはげしい感情に見舞われながらほとんど科

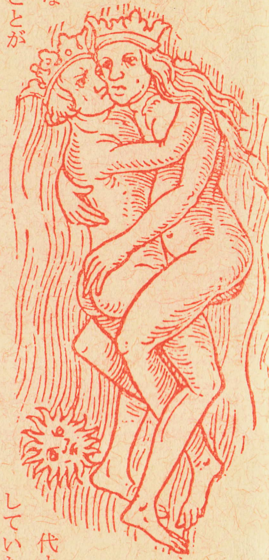
Coitus.

O Luna durch meyn vmbgeben/vnd susse meyne/
Wirstu schön/starck/vnd gewaltig als ich byn·
O Sol/du bist vber alle liecht zu erkennen/
So bedarfstu doch mein als der han der hennen.

学的な冷ややかさで制作すること、多くの人びとにとっては驚愕的な意識性である。この種のマニエリスム的特性が積極的にも評価されることがありうるとすれば、なによりもマラルメについてなされねばなるまい。かつてヴァレリーはいったことがある、詩人の制作の過程は詩人の作品よりはるかに興味をそそる、近代抒情詩は詩の生成を主題としている、と。右の言葉がマラルメについて妥当するとするならば、マラルメの制作過程に一瞥を注ぐことは、文学におけるマニエリスム的態度の全光景を解放するにちがいない。

## 〈超－書物〉

ひとつの目標が私たちを誘惑する。ヨーロッパのもっとも雄大な瓦礫の山のひとつの探索という目標が。その探索途上で私たちは新たな迷宮の秘密に遭遇するのである。偶然にめぐり合った一個の数字が一本の新たなアリアードネの糸の方へと私たちを案内してくれる。当の数字、3628800 を私たちが発見したのは、マラルメの遺稿ノートの新しい刊行に際してであった。私たちはこの数字がアタナシウス・キルヒャーの〈大いなる知の術あるいは組合わせ術〉Ars Magna Sciendi sive Combinatoria の組合わせ（コンビナツィオン）の総計を示していることを想い起こした。キルヒャーはライムンドゥス・ルルス（一二三三〜一三一六年）の〈要約の法（アルス・コムペンディオサ）〉Ars Compendiosa から刺戟を受けている。私たちの見たところでは、マラルメがすくなくともルルスの、この多面的にしてまたいかがわしい節もある盛期中世の哲学者兼詩人、この古代オリエントの認識法と智の仲介者の著作を研究していたことはたしかである。だが目下のところはひとまずマラルメの、言語の全可能性を汲みつくすべきものたる一冊の書物、宇宙的な超－書物の構想についていささか論じよう。



マラルメの遺稿のわずかな残余は、すでにいったように、現在刊行されて注釈研究されている。問題の遺稿は、とりあえず〈本（ル・リーヴル）〉Le Livre と名づけられている、〈尨大な作品〉の構想である。それは〈詩と宇宙との密接な関係〉を明示するものだが、その場合、詩が純粋であるために、詩はその〈夢幻的－偶然的性格から解放される〉（マラルメ自身ある書簡のなかでそういっている）。くだんの〈本〉は〈美〉を反映するはずだ。それは絶対の〈光輝燦然たるアレゴリー〉を包含しているはずなのだ、たとえこの絶対が無であることになろうとも。この詩的世界－書物をめぐる努力をマラルメは絶対をもとめる錬金術師の探求になぞらえる。彼は典範としてレオナルド・ダ・ヴィンチの名をも挙げる。この点についてはノヴァーリスの断章のなかにそれ自体としてきわめて謎めいた命令法が見られる。〈一冊の書物のなかに宇宙を見出すという課題〉。さらにまた〈超越的な詩を加工することから、超越的世界の象徴的構成の法則

を把握するトポスが期待される〉。マラルメはフランス革命後の宗教的信仰の弛緩を由々しい悲劇と判定する。いうまでもなく彼は、宗教的なものを啓示宗教の形象や手段によって伝達することが彼の時代にとっては困難であると考えたのである。真正なるもの、最後のものとして彼に残されているのは、宇宙的なものの論理的構造よりほかにない。その点では、あの、周知のように英国国内にとどまらず文学にも影響を行使しているヴィトゲンシュタインの、形而上学的懐疑論と普遍論理的用具主義(インストルメンタリズム)を髣髴とさせる。マラルメにとって真なるものとは論理的なものである。それは――世界実体として――ただ形象においてのみ認識可能である。〈ヴィトゲンシュタインによれば、〈文は、それが形象であるかぎりにおいてのみ、なにごとかを発言する〉〉。

マラルメの構想のうち保存されている部分はわずかである。建築家の、幾何学や代数学の記号を思わせるスケッチ線や十字や括弧で縦横に結びつけられた一見無意味な言葉の群などだ。それは、ヴァレリーと同様、みずから工人‐ダイダロスをもって任じていた一人の詩人のもっとも内密な工房の奥処に驚くべき一瞥をあたえるものである。ここに構想されているのは、あまたの組合わせを手段として〈すべて〉を包括することになるはずの、一個の秘密暗号文書である。マラルメの言葉はよく知られている、〈地上の万物は、一冊の書物のなかに流れ入るために存在する〉。**Tout au monde existe, pour aboutir à un livre.** この世界書物はオルフェウス的でなければならぬ。一定の方式によってマラルメはオルフェウス的



世界智を、しかも〈数学的言語〉を用いて採集しようとした。この着想の刺戟源としてノヴァーリスのロマン派的‐マニエリスム的断章とワーグナーのすべての芸術の結合という観念がともに与(あず)かって力あった。全十分冊となるはずの問題の本は朗読書として考えられていた。それは一連の祝祭的〈上演〉において伝達されることになっていた。

この問題に関する細目は省略しなければならない。右の関連において私たちに興味があるのはこれとは別の形式的マニエリスムである。すなわち抒情詩の計算における、抒情詩を〈作る〉に際しての言語的〈組合わせ術(アルス・コンビナトリア)〉の適用であり、一個の――マラルメの書くところにしたがえば――〈それぞれの部分のすべてにたいする関係の純粋な全一性〉、〈高度の和合〉の言語論理的産出である。原‐書物、マラルメの〈すべての書の書〉は完結されていない。〈高度の〉抒情詩的世界体系のため、直接的な発言も登場人物も筋書きもない一冊のための、このたんなる霊感の〈偶然〉を敵に回した巨人的な戦いを、みずから〈新しいハムレット〉をもって任じていた〈詩人(プランス)の王子(ド・ポエット)〉**Prince de Poète** たる温柔な中学校教師は完結することができなかった。死が、彼がアラベスクと名づけていた、文字と語によるもっとも内密な諸関係に関する一冊の書物のこの比類を絶した文学的夢想に終止符を打ったのである。

## 〈3628800〉

マラルメの原‐書物は、このようにそのさまざまの分冊において、

ひとつの文字、ひとつの語、ひとつの句ではじまるはずであった。そこからして、あの〈象徴的文字によって構成された〉〈組合わせ表〉によって一個の神学的 - 存在論的世界体系を生ぜしめる、ライムンドゥス・ルルスの組合わせ方法によって、諸関係の体系(システム)が演繹されてくる。ルルスのこの組合わせ方法は、すでに十六世紀間にアダムの発明になる〈ヘブライの術〉と見做されていた。それはまた〈錬金の術〉とも呼ばれた。ルルスに関する著述のなかで研究者たちは彼の組合わせ表を〈解読の術〉**Ars clavigera** とも、〈秘められた秘密の書〉**Liber secreti secretorum** とも、〈神のアルファベット〉**Alphabetum divinum** とも、〈天使の秘密契約〉とも名づけた。ルルスはすでにルネッサンス＝時代に〈比喩の錬金術(アルキミア・デ・ラ・パラブラ)〉の巨匠と呼ばれた。

　マラルメはある書簡のなかで告白した。〈隠された諸関係を〉——言語論理学的置き換えを通じて〈修復すること、ここにこそすべての秘密がある〉。いうまでもなく、これは目下のところは暗示するだけに留めておくがいい、やがて見るように、ここには、右の如くにして修復された諸関係ははっきりそれと名ざすべきではなく、〈ほのめかす〉のがよい、という〈技師〉- 抒情詩のかなり深遠な秘密がひそんでいるのである。だがさし当っては伝統的方法に留まろう。〈技師(アンジェニユール)〉もしくは〈技術者(オペラトウール)〉——マラルメはみずからをそうした存在と考えていた——はいまや一個のメカニズムを意のままに操るのである。推論の手順によって一群の配語法が生じてくる。ひとつの語群はさまざまの仕方で解釈ないしは置き換えることができる。かくして各行について多くの言語的隣接領域 - 境界域が生じ、これに即応して多くの意味が生ずる。こうして個々に孤立した組合わせの切片ばかりがいくつもできる。それらがひとつにつながり合っていくつもの束になる。言語は——技術者の助けをかりて——自己活動的に組合わせを続行する。文章の章句もさまざまな仕方で、たとえば倒置法によって、置換することができる。マラルメはついで篩(ふる)い分けをしようとした。だが原 - 書物は、それでもなお四十八万部もある、すくなくとも二十巻の分厚い冊子を包括することになったであろう。マラルメは国庫援助による費用総額をすでに算出していた。〈上演〉は五年間にわたって継続されるはずであった。



## 〈世界解式〉

私たちはあらためてヨーロッパ・マニエリスムの特殊な〈諸法則〉、すなわちマニエリスム的伝統の形式的自動現象(オートマチスム)へと導かれる。だがここで二つの決定的確認をおこなっておかなくてはならない。マラルメはこの〈ルルス主義〉を、魔術的、〈錬金術的〉に変貌した形で継承したということである。しかもルルス主義のこの魔術的錬金術的に変貌した形は、ヨーロッパ・マニエリスムの文学的最盛期に、これより古えに遡るカバラの伝統からルルス主義にたいして授けられたものであった。マラルメはルルス主義をすでに述べたジエズイット僧アタナシウス・キルヒャーの〈大いなる術(アルス・マグナ)〉**Ars Magna** の形において継承している。キルヒャーについてはすでにマニエリスム美術史において知っている通りである。キルヒャー

のこのカバラ思想風のルルス主義は、厳格なルルス主義者にとってはその〈魔術的〉要素のゆえに当然憤激の種であろう。私たちにとってはしかしこの歴史的系譜はあまたの理由からして重要である。象徴的演繹文字の基本数は、すくなくとも一二九〇年以降、ルルスにあっては〈九〉である。キルヒャーにあっても同じく〈九〉であるが、別の方式の結果では〈十〉でもある。こうしてキルヒャーにあっては、文字Kで総数3628800となる十の置換系列が見られることになる、マラルメでも同じである。キルヒャーはその〈大いなる知の術あるいは組合わせ術〉Ars Magna Sciendi sive Combinatoriaのなかで、独自の言語的、なかんずく存在論的な組合わせ術を示そうとしている。すなわち語と数の組合わせによる神的世界基底の広汎にわたる把握の方法である。これは〈人工のアルファベット〉Alphabetum Artis からこれに対応する修辞学的組合わせ術にわたるものである。キルヒャーは私たちに彼の〈世界解式〉を提示してくれる。

数の置換によるアルファベット全文字の組合わせは、ルルスの九つだけの象徴的文字とは別のさまざまな可能性を生む。ルルスの九つの象徴的文字とは、B, C, D, E, F, G, H, I, K = Bonitas（美質）、Magnitudo（量）, Duratio（硬さ）, Potentia（力）, Cognitio（認識）, Voluntas（意志）, Virtus（美徳）, Veritas（真）, Gloria（栄光）である。ルルスにあってはこれが〈絶対原理〉principia absoluta である。これに〈相対原理〉principia relativa が加わる。すなわち、Differentia（差異）, Concordantia（一致）, Contrarietas（対立）, Principium（発端）, Medium（中間）, Finis（終末）, Majoritas（多）, Aequalitas（中）, Minoritas（少）、である。存在するもののあらゆる形式はこれらの基本要素（principia primitiva）に還元することができる。そのために〈絶対〉（アブソルタ）Absoluta と称するのである。これが第二学級のラテン語講義でお馴染みの、あの古くからの文体構成法によって補足される。すなわち、あれかこれか、何に関して、何故、どのくらい、何によって、いかなる状態で、どこで、いつ、誰が、（An, Quid, Cur, Qnantum, Qui, Quale, Ubi, Quando, Quibuscum.）である。芸術についてはこれに照応して——キルヒャーの組合わせ的世界体系では——九つの〈象徴〉（シンボル）が存在する。Deus（神）、Angelus（天使）、Coelum（天）、Elementa（原素）、Homo（人間）、Animalia（動物）、Plantae（植物）、Mineralia（鉱物）、Materialia（物質）、である。原理にいわく、そのもの以外のあるものに還元されえないものは、存在のうちにひとつとしてない、と。ただ一枚の表、キルヒャーがその表に名づけた命名によれば〈われらが人工アルファベット表〉Tabula Alphabetorum Artis nostrae は、かくしてアルファベットの原‐存在論、いわば原‐超‐書物の存在論的構造を包含しうるのである。この表よりして〈すべての可能的なもの〉が単純な交換 commutare（〈可逆性‼〉）によって演繹されうる。この思惟的（ノエシス）世界機械は完璧である。決定的なことは、要するにこのような組合わせ術をもってすればすべてが演繹可能になりさえするということである。これがキルヒャーの問題点である。それは文学的マ

ニエリスムの根本問題である。

もうひとつの系列、十の数の系列は、キルヒャーにあってはピタゴラス的‐ネオプラトニズム的標識を帯びている。それは、そもそも彼の全著作がそうであるが、どちらかといえばルルスよりはむしろフィツィーノやアレクサンドレイアの密教やカバラ思想の言語‐錬金術の方を指し示している。キルヒャーの組合わせ的暗号文書は〈アジア風〉であって、〈アッチカ風〉ではない。周知のようにキルヒャーは、かつてマルシーリオ・フィツィーノやピコ・デラ・ミランドラがそうしたように、長年にわたってセム語研究と秘文字学(ヒエログリフィーク)に携わっている。彼の奇妙な新‐ルルス主義はあきらかになお根底をなすプラトン‐アリストテレス的要素を包蔵している。とはいえこのプラトン‐アリストテレス的要素は——一個のマニエリスム的思考形式として——ソロモンの箴言、タルムートの智、カバラ、ネオプラトニズムに補われてはじめて完全なものとなる。3628800 という数から知られるように、マラルメがその万物‐組合わせ術たる抒情詩的に暗号化した世界体系のための方法的基礎として採用したのはこのネオ‐ルルス主義であった。この種の本を読むことを重んじていたマラルメは、〈魔術〉がとりわけ愛好された第三共和国フランスにおける後代の改作から、こうした組合わせ方法をその魔術的適用に関して知ったのであろう。というのも、マラルメが、〈ドイツの偉大なジェズイット〉Grand Jesuite Allemand キルヒャーのいうまでもなくしばしば通俗化されていた著作をみずから知っていたらしき証拠はなにもないからである。むろんこの種の組合わせ



表は、マラルメと親交のあった大魔術師パプスの著作のなかにも見受けられる。だが私たちは、本書の読者に現代にまでつながるアリアードネの糸を授けようとするかぎり、この種の領域に深入りする必要はない。なぜなら仮定ほど人をあざむくものはないからで、私たちは久しく忘れられていた歴史の深淵に身を置いたまでなのである。このアリアードネの糸を私たちの許にまでつなぎとめてくれるのは、またしてもノヴァーリスである。組合わせ術に関するノヴァーリスの〈断章〉は渡し台詞(ぜりふ)の域をはるかに超えている。それは、いくつかの時代の間に橋を架ける役に立ってくれる信号である。ここでは彼の時代を包括する洞察のほんの数例を挙げるにとどめる。〈分析は法則化された予言もしくは発明の技術である〉。〈すべての観念は血縁関係にある。類推(アナロジー)とは生きうつし(エール・ド・ファミユ) Air de Famille の謂(いい)だ〉。〈思想の血族〉。〈私の本は科学の聖書、あらゆる本の現実的かつ理想的規範にして萌芽たるべきものだ〉。〈巨大な収穫を約束する、諸観念の遠近法と多様な図表による投影図が考えられる〉。〈精神のある眼に見える建築学ならびに実験物理学、すなわちもっとも重要な言語機械ならびに記号機械の発明術がここに予想される〉。

マニエリスムの伝統——まさに組合わせ術にあってさえもが！ 組合わせによる発明術は古代や中世の文学においても、学事においても周知であった。概念の群による語彙収集はとりわけアレクサンドレイアにいちじるしい。そこでも語彙収集は魔術的宇宙進化論と結びつけられた。表現の陰影をつけるためにすでにカリマコス一派の抒情的秘教主義において〈循環的〉な言い回しが探求された。中

世ではこの方法はとりわけスコラ派の三段論法（シロギスム）にすこぶるふさわしかった。言語－〈機械〉は、アグリッパ・フォン・ネッテスハイムからジョルダノ・ブルーノにいたるルネッサンスの神秘家やカバラ思想家たち、とりわけ後期ルネッサンスのマニエリスムには熟知されている。

**〈秘密の秘密〉**

言語機械？　概念さえもが幻想と化する。マニエリスム的組合わせ術とは概念の幻想による組合わせ術の謂（いい）でもあるのだ。概念は、唯名論におけるように、もっぱら主観的、幻想的な作業記号となるのだが、その場合見落してはならないのは、〈唯名論の機能は、古代芸術文化において詭弁術が演じた役割りに相当する。両者とも、反伝統主義的に思考し、リベラルな気風の横溢した時代の典型的な哲学的学説に属する〉ことである。十七世紀間にこの〈近代生活（ヴィア・モデルナ）〉 **Via moderna** は新たな頂点に達するが、私たちはこれ以上の本質的な区別をしておく必要があろう。組合わせによる発明術は錯綜たる隠喩を構成する手段として称揚された。この錯綜たる隠喩は、のちに見るように、〈綺想〉において詭弁論的〈異論理主義〉と結合して一体をなす。エマヌエーレ・テサウロはその「アリストテレス規範」**Cannocchiale Aristotelico** において〈範疇別の索引（インデックス）〉を作成した。その目指すところは、と彼は書いている、〈秘密の秘密〉すなわち隠喩や象徴や抒情的－異論理的形容（綺想（コンチェッティ） **concetti**）のための汲めどもつきせぬ源泉にほかならない、と。アリストテレスの諸範疇を用いて、テサウロは、いかにして言語工場全体を運転することができるかを明らかにする。これらの語原系列がかくていま相互に組み合わせられるのである。テサウロによれば、これこそは〈隠喩の森〉を生み出すための最良の〈マニエラ〉にほかならない。ヨーハン・クリストフ・メンリンクも語原表を推賞している。右はあまたあるうちのほんの二つの例にすぎない。さて、ここで先に約束しておいた区別を論ずる潮時である。

**〈水陸両用の才能〉**

文学的マニエリスムにしてからがかならずしも発明のためにのみ、あるいはあまつさえ言語－論理学的演繹のためにのみ組合わせ術を使用するわけではない。文学的マニエリスムはこれを美学的異論理学、つまり幻想についても用立てる、という意味は、演繹の連鎖を、合理的な語の結合ならぬ非合理な語の結合、〈奇妙な〉〈異常な〉隠喩や〈鬼面人を驚かす〉象徴を獲得するために用いる、ということである。テサウロはたとえば〈小さい〉という概念をあらわすのに、天底と原子、瞳孔と辛子の種、菌芽と抽出物（エキス）、蜂の毒針（はり）と魚の鱗屑、などを組合わせる。組合わせ術は、このように〈異論理的〉な〈もっとも相隔ったもの同士の効果的な一致〉**accoppiare circonstanze piu lontane** のために役立つものであり、したがって〈論理的に〉至近距離にあるものの結合には役立たない。〈異－修辞学〉が形成される。十七世紀の、とりわけイタリア、スペイン、英国の理論家たちにおいて古典的修辞学からの最初の離反が確認さ

れ、かつ典拠によって証明される。

たしかに論理的 - 三段論法的諸手段を用いて作業がおこなわれはするが、それは反 - 論理的なものを生み出すためである。快いありかたで〈人を欺く〉論議 Argomenti urbanatamente fallaci 意表を衝く〈トポス〉topoi fallaci すなわち〈異論理主義〉paralogismi が〈探求〉される。その意味では、上手く詩を作るとは三段論法的 - 弁証法的方法によって〈上手く嘘を吐く〉ことにほかならない。テサウロはいう、〈詩人の嘘とは異論理主義以外のなにものでもない〉。ノヴァーリスによれば、〈象徴は韜晦である〉。私たちはここでふたたび、造型美術でもお馴染みの、マニエリスムの基本要素たる可逆性の原理を前にしているのである。

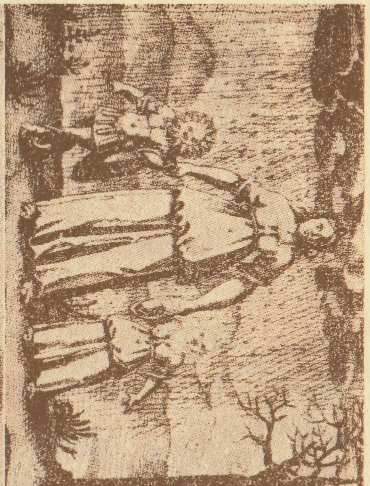
あらゆるものが反対物に反 - 転され、交換されうる。合理的な関連の認識の具たる組合わせ術が非合理的諸関係を形成する具と化する。

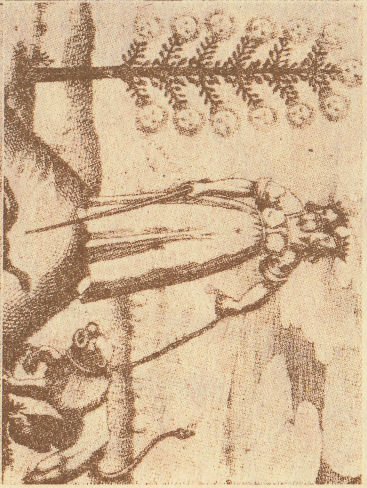
錯綜たるものが方法的に〈探求〉される。このようにして体系的に、曖昧、謎性(エニグマティーク)、驚異(メラヴィリア)、不意打ち(ストゥポーレ)、新奇(ノウイタ)を生み出すのだ。〈あまりにも明快な言い回しでは〉、とテサウロは書く、〈星が月夜に色褪せるように、明察はその光輝を失う〉。

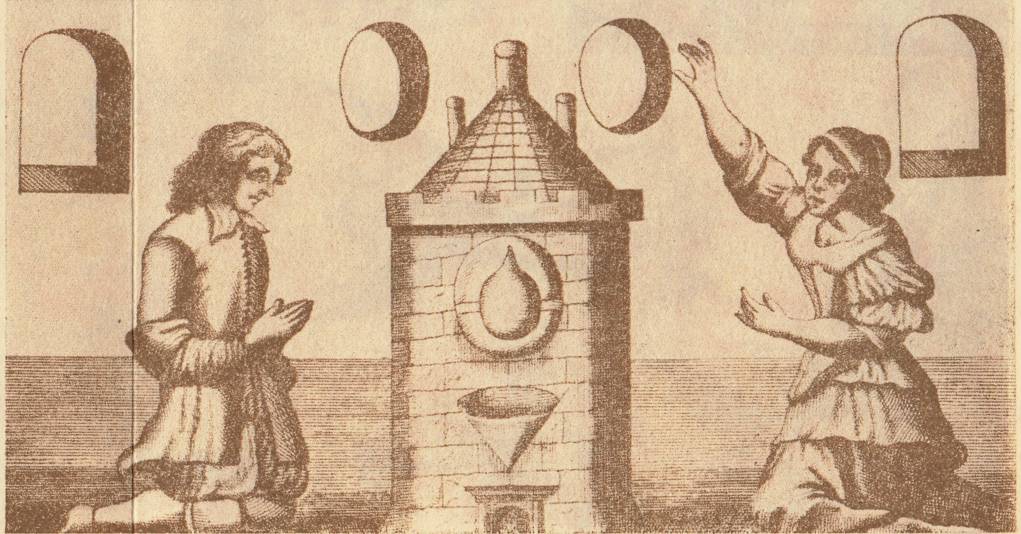
すでに十七世紀のマニエリスムにおいて、このように組合わせ術(アルス・コンビナトリア) Ars Combinatoria の歪曲が生じているのである。メネンデス・ペラヨが〈詩的知性主義の法典〉と名づける、マニエリスム文学に関するグラシアンの論文には〈隠された〉対応 correspondencia recondita が、しかもゴンゴラのそれにふれながら賞讃されている。グラシアンの勧めにしたがえば、〈拮抗する極端と極端とをひとつにするがいい〉concordar los extremos repugnantes のだ。困難も、隠されていることも、ともにこれで十分ということはありえない。両義性の結果は深さと秘密となる。理解可能なものと理解不能のものとの両界に遊ぶことのできる〈水陸両用の才能〉がほめたたえられる。ふたたび私たちのアリアードネの糸、ノヴァーリスを手にとろう。〈局限されたものから局限されざるものへの外見上の移行は、疑似存在論的詩的存在論となる〉。〈魔術的文学〉はノヴァーリスに彼の〈未来の魔術的規範図式(シェマータ)のための錬金術的処方を授けてくれるのである。

マニエリストたちを組合わせ術へと誘(いざな)ったものは、かくてその迷宮性、いいかえれば計測可能な計測不能性であった。組合わせの世界は〈抽象的思想の迷宮〉のように感じられる。論理的な〈組合わせ術(アルス・コンビナトリア)〉Ars Combinatoria ですら〈思想のアルファベット〉と見做される。〈この方法は私たちに世界迷宮をつらぬくアリアードネの糸を授けてくれる〉。〈大いなる術(アルス・マグナ)〉Ars Magna〈普遍的数学(マテシス・ユニヴェルサリス)〉Mathesis universalis を意のままに操った者が〈芸術家(アルティスタ)〉Artistá と呼ばれた。だがマニエリスム詩人をそこに引きつけたのは、この〈探求〉が裏返しがきくという点である。彼らは迷宮的なものをこの体系(システム)によって解決するのではなく、はてしない深みまで紛糾させようとするのだ。

J. D. Mylius
Philosophia
Reformata







## ●――魔術的詭弁（ソフィスム・マジック）

**〈抒情的こじつけ〉**

問題的な人間は〈非合理〉な組合わせ術を好む傾向があり――またこじつけを好む傾向もある。語もしくは文字を組み変える技術をソフィストたちは、たとえば〈語謎〉（ロゴグリフ）Logogriph（〈logos〉＝言葉、〈griphos〉＝網、謎）と称した。ひとは真物の、ひとを欺く（fallaci）、迷宮のような言葉の網をこしらえることができる。非合理な言葉の網の行き着く先は、隠喩の発見であり、綺想（コンチェットオ）（異論理主義プラス対置－隠喩）であり、象徴主義である。ソフィストたちはしかしながら、たとえばなかんずく同音異義語（ホモニミー）（同一の語の異なる意味を意図的に交換すること）とか文意多義（アムフィボリー）（文章の多義性）とか巧妙に偽装した配語法（fallacia consequentis）とかいった、〈ひとを欺く〉修辞的形容を駆使するばかりにかぎらない。このような意図的に畸形化する言語的手段を通じて一種のマニエリスム的異修辞学を創造するだけではないのである。彼らはまた、いやまさに、異論理主義、すなわち詭弁（ソフィスマータ）とも称されるさまざまのこじつけによる作業をもこととする。彼らはとりわけ証明事項をねじ曲げ、論点を変え、不確かなもののうちに論拠を放置し（fallacia falsi medii）、証明事項を論拠に変えたり（循環証明）、推論の〈飛躍〉をしたりなどする。テサウロはこの種の〈あやかし〉fallacia この種の〈異論理主義〉paralogismi をこそ詩人の巧智（インゲニウム）の最高の業（わざ）としてことほいでいる。マニエリスム文学はすでに古代の〈アジアニスムス〉においてこのような異修辞学的かつ異論理学的技巧によってひときわ生彩を放っている。決定的な点は、つねに、あのスペインの高踏主義（コンセプティスモ）に関してウナムノがかつて〈暴行〉と呼んだものであり、私たちなら〈ひねり〉、〈論理による論理の裏返し〉（可逆性）といいたいところのものである。プレシューなニュールンベルグ詩人たちの首魁ハルスデルファーはこれを〈理性芸術〉と名づけ、フリートリッヒ・フォン・シュレーゲルは〈理性文学〉と呼んだ。〈組合わせ術の真の源泉は詩（ポエジー）にある、したがっていうまでもなく秘文字（ヒエログリフ）からはじめなければならぬ〉。

ランボオは〈魔術的詭弁（ソフィスム・マジック）〉Sophismes magiques なる表現を打刻した。

対置－隠喩による〈加工〉によって、さていかにして異論理主義からマニエリスム的綺想が生れてくるのであろうか？　まず異論理主義からはじめよう。〈ひとは失っていないものをまだ持っている。汝は角（つの）を失わなかった。ゆえに汝には角がある〉。幻想によって〈娯しませる〉という意味で、対置－隠喩に〈装われた〉、この異論理主義に関して、私たち自身の〈組合わせ〉になる戯詩風の例を二つお目にかけよう。ひとつはフランス－プレシューズ風、もうひとつはドイツ－バロック風である。①――〈汝は鏡のなかにつねに汝の顔を見る　けれども汝には先見の眼がない　汝がまだ持つているものを　失うことはできないので　汝はむろん最愛の女（ひと）をなお持ってはいるが　彼女の貞節はとうに失ってしまっている〉。②――〈失わなかったものは安全である　安全なものはつねに在る　無口

な角笛は選り抜きだ　というのはかならずしも単なる洒落ではない吹く角笛と飾る角笛　音の出る角笛はしばしば音のない角笛を生み出すものだ〉。テサウロはこの〈謎々めいた反射〉の方法のための〈手法〉一覧表を書いている。しかも〈象牙のなかの蜜蜂〉なるテーマのために。（異論理主義のための組合わせの可能性の）例としてたとえば、〈Hic iacet ; non iacet ; in lapide ; non lapide ; clausa, non clausa ; volucris, non volucris ; rapta, dum rapit〉（ここに横わる、ここに横わらぬ、石のなかに、石ならぬところに、閉じこめられて、閉じこめられずに、鳥、鳥ならぬもの、稀有なる、稀有にもせよ）など。この点に関して現代詩の一節（ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー）を引けば、〈琥珀のなかで雀蜂がふるえる　ラジオの悲しげな鳴き声のさなかに〉。

かくて私たちは組合わせ術のマニエリスム的先祖返りにいちだんと接近しつつあるが、その前に現代文学のためにもその意味をさらに典拠によって明らかにしておく必要がある。論理学の歴史と結びついた修辞学の歴史は〈いまだ探求されざる未踏の地〉である。新しいフランス、スペイン、イタリア、英国の文学にとって修辞学は芸の技巧の具としての意味はあるが、通俗に〈雄弁術〉と解されているものとしての意味はまったく残されていない。ポール・ヴァレリーはたとえば、同時代の批評家たちが修辞学のトポスの意味をないがしろにしているというので彼らを非難したことがある。〈これらの形容は〉、とヴァレリーは書く、〈意識的かつ形体的な文学にあっては決定的な役割を演じている。だがまた私たちの動脈硬化した語彙を掘り返し、語の意味を拡張したり狭めたりし、シンメトリーや変貌を通じて操作する、かのつねに活動してやまぬ詩にあっても、決定的な役割を演じているのである〉。それと知らぬまに、それは持続的に話し言葉による変容を蒙っている。抒情詩を理解しようとするなら、まず修辞学からはじめなければならない、というのである。

これと軌を一にしつつヴァレリーは組合わせ術について肯定的な発言をしている。〈この世界の形体は、私たちがそれと知らずに、その無数の群のあらゆる要素を有している形象の一家族の部分である。これが発明家の秘密なのだ〉。〈論理、すなわち神秘的な、涵養された論理は、私たちに私たちが生活に必要とする以上の内的な組合わせを授けてくれる〉。それは〈記号と象徴の小さな群〉から出発する。〈さまざまのメカニックな組合わせが存在しうる〉、〈夢のなかでのように〉。〈心的な擬声詩〉、〈元素的な対照と相斉〉が問題である。〈芸術作品は一個のメカニズムの性格を帯びる〉。詩作とはかくて〈帰納法〉となる。芸術とは構成的置き換えである。レオナルドの最後の晩餐は〈謎めいたさまざまの組合わせの体系〉である。

アポリネールは〈合成的な詩〉を作ろうとする。詩とは〈原抒情詩的錬金術〉なのだ。〈近代の詩人のこのような態度が創造力の欠乏の代償を意味する、というかの如き誤解を警戒せねばならぬ。むしろ知的考慮は、それが混み入った、夢幻的にゆらめき動いている材質を使いこなさなければならない場合にこそ、はじめて言語を抒

情の勝利へと導くことに成就するということに注目すべきだ〉。ストラヴィンスキーにとっても芸術家は〈作る人〉homo faber であり、詩法とは、究極のところ、〈存在論〉である。作曲家はなによりもまず〈発明家〉なのだ。ダイダロス！

だがドイツにおいては、十七世紀以降にあっても、この〈言語伝達の精神的制服〉は完全に忘却されていないかどうか？ けっしてそんなことはない、まさしくドイツ・ロマン派においては否である。ふたたびノヴァーリスの言葉を聞こう。〈修辞学は……応用力学もしくは心理学的力学、ならびに特殊な応用人間学をそもそもそれ自身のうちに捕え込んでいる。技術的人間学〉。

### 〈故意の偶然〉

さてここで私たちは、マラルメがその超‐書物のための構想を企てたときに彼を魅惑した〈謎めいた〉方法論の概念を把握すべく、十分な要素を手にしている。諸事物は、世界神秘に関する暗号記号として、現存するのである。私たちは事物を創造する必要はない、ただその関連を理解しさえすればいいのである。マラルメは〈すべての書を読んで〉いた。言語は言語から生れ、文学は文学から生れ、マニエリスム美術の理論家ツッカーリにおけるがごとく、芸術は芸術から生れてくる。

マラルメは〈隠された内密の同一性〉を回復しようとしたが、それを企てるにあたって異論理学的、非‐論理的組合わせ術をよすがとする。彼は、十七世紀のマニエリストたちのように、組合わせ法



と、あのアリストテレスが雄弁術にとっては不可欠であり詩にとっては差支えないと称した修辞的技巧とを結びつけて一丸とする。周知のように、すでに十七世紀のわがマニエリスム的百科全書家テサウロも、同じことを推賞した。

マラルメはひとつの言葉を選んで、それから言葉もしくは形象の網を組立てる。しかしその場合、彼はかならず近接しているものを忌避する。超‐書物のための構想腹案を読むとわかるが、彼は、〈chasse〉（狩）〈yacht〉（ヨット）〈guerre〉（戦争）の三つの基本語から人間生活の重要な事件、埋葬、洗礼、結婚のあらゆる関連を演繹しようとした。このように超‐書物は、異論理学的――非‐論理的――組合わせ的に、いわばおのずからその内容を創出するのである。偶然は剿滅される。だが欺かれてはならない！ いかにしてこの偶然の否定が……意図的な〈偶然〉の結果として生ずるかを、私たちはさらに正確に見ることになろう。極端に人工の粋を凝らしたもののなかに、ふたたび自然的な原‐秩序、組合わせによる非論理的存在論理的なマニエリスムの秩序が開示されるのである。

とはいえある誤解が想定されないでもない。この〈fabrication〉（制作）、ギリシャ語の〈poieo〉＝私は作る、私は詩作する、という意味における制作が通用するのはロマン派文学についてのみにすぎぬという誤解が。英国では、文学と論理学と修辞学の連結が二十世紀においても保持されている。十七世紀〈形而上詩人〉meta-physical poets の形式的マニエリスムは、英国においてもまたしばしばアメリカにおいても、二十世紀最重要の抒情詩人たちにとっ

ても依然として師表たりつづけた。しかもきわめて内情に通じた、意識的な意味において。T・S・エリオットは〈まったく異種のもの同士の不自然な合一〉（far-fetched association of the dissimilar）を記述した〈形而上詩人〉たちを巧者に分析している。綺想主義はしかしながらすでにシェイクスピアの伝統を通じて英国に生き残っている。詩と明察（acutezza）はそこでは——アウトサイダーたちを除けば——けっして対照と感じられたことはなかった。三段論法は〈ラディカルな形象〉の可能性を強化するのである。

**〈バベルの塔〉**

ドイツに関していえば、マニエリスム的関連にたいする理解は、これをたんに否定的にのみ評価することなく、しだいにいわゆるバロック・抒情詩において育くまれていく。ドイツ・ロマン派文学におけるマニエリスム的要素も、それがすでに有名でありかつまた明らかに見てとれるハイネの場合にかぎらず、しだいに明らかに認められつつある。ノヴァーリスは、すでに引用したように、〈組合わせ的分析〉に精通していることを、その断章のなかで証している。ノヴァーリスはこの点に関してはライプニッツを読むことによって刺戟されたが、ライプニッツはキルヒャーに、キルヒャーはまたルルスにそれぞれ刺戟を受けていた。詩と音楽における〈数の構成術〉はノヴァーリスをまさしく眩惑していた。〈批判的代数学としての組合わせ的分析〉は、ノヴァーリスをしてつぎの由々しい言葉を発言せしめている。〈詩人は、既知のものから未知のものを発見する数学的意味における鉱物分類学的分析家である〉。

由々しい？ ドイツにおける新世代のもっとも才能ある詩人の一人の学位請求論文、すなわち「クレメンス・ブレンターノの抒情詩作品における文学的方法について」のハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーの労作は、この点について啓発的な資料を提供してくれる。私たちはそこに、〈歪曲の手段としての文章論的ショック〉について、〈新しい言語的可能性を得るための〉伝統的〈質料〉の〈破壊〉について、〈歪曲の詩学〉について、流麗な言葉の鎖の計算した破砕について、精確きわまる表現にかわる方法的曖昧化について、〈迷宮的な渇きの夢〉について、十七世紀からのさまざまな影響について論じられているのを読む。ブレンターノはみずからも〈転倒〉、〈歪曲〉なる〈怪異な手法〉について書いている。

〈迷宮学〉に関してはフリートリッヒ・シュレーゲルのつぎの言葉が想い起される。〈あらゆる文学のはじまりは、理性的に思考する理性の活動ならびに諸法則を揚棄し、私たちをしてふたたび幻想の美しい紛糾、人間自然の根源的渾沌のうちへと移し変えることである〉。この点についてはふたたびノヴァーリスの言葉が要となる。〈詩人は事物や言葉をあたかも音鍵のように使う、文学全体が活動的観念連合、すなわち自律的な、意図的理想主義的な偶然の産物である〉。

〈意図的な偶然の産物〉というような逆説に到達する方法は、いまや私たちには周知である。〈絶対的〉偶然は、かくてすでに述べた

ように、故意の偶然によって剿滅される。迷宮の神秘！ またしてもサトゥルヌス的狂……気である。さまざまの可逆的秩序から単一の秩序へと志向すること。隠された秩序の寓意画としての人工の反‐秩序！ ダイダロス的幻想！

**〈組立てた詩〉**

現代ドイツ抒情詩に関しては、ゴットフリート・ベンもまたそれを、すなわち彼なりに考えた文学を右の脈絡のなかにおいてきた。ベン特有の熱狂した調子で彼もまた組合わせ的発明術を讃めたたえている。〈言葉、言葉――名詞！ それらが翼を打ちひろげさえすれば、数千年がその飛翔からすべり落ちる。――植物界と地理、あらゆる国々の民(たみ)ら、歴史的にも体系的にもかく失われた世界の万有、いまこそそれらのものは花咲き、いまこそ夢は実る――精神のあらゆる軽率、あらゆる憂愁、あらゆる絶望が概念の一断面のさまざまな層から感知可能となる〉。この〈偉大なる組合〉わせ術によってこそかくて真にすべてのものが演繹可能となったのだ！

〈言葉にはある潜在的な生活(エクジステンツ)がある。これこそが私には究極の神秘であるように思われる〉。かくして、〈眩惑するように組立てた詩〉が生れる。ヴァルター・ヘーレラーはヘルムート・ハイセンビュッテルの詩〈組合わせXI〉にふれていう。〈それに包まれると意味が多義的なものとなる《螢光》が、新しい近隣関係のうちに歩み入る可能性を言葉に授ける〉。ハイセンビュッテル自身も詩のなかでいっている、〈詩(ポエジー)は――内容が終熄するところにはじまる……〉

〈詩は――母音の分子構造モデルである〉。

**〈はてしなき広野〉**

問題は〈ニヒリズムでもなければ淫猥さでも〉ない、とベンがいうとき、私たちは彼の言葉を疑いはしない。だがベンみずからがそれを知っているのだ。〈それ（文学）は宗教を離れ、共同体を離れ、はてしない広野へと踏み越えていく〉。言語的‐抒情詩的組合わせ法の行き着く先は隠喩の機能主義となり、ついには言語‐汎神論となる。それは、形而上学的象徴学の担い手としての、具体的に神性を啓示するロゴスの記号としての言葉のためのある刺戟的な代償と化したのである。世俗化した組合わせ法の行き着く先は私たちの世紀の無対象的な言葉の秘文字記号法となるのである。

注目すべきことに、近年にいたって組合わせ術は、宇宙‐小説、〈空想科学小説(サイエンス・フィクション)〉を組立てるのに推賞されている。演繹法を通じて、組合わせ的架構物によってあらゆる惑星に生気をあたえることが可能である。私たちはここでも、一見新奇と見えてじつは蒼古たる組合わせ的‐宇宙進化論的判じ謎‐遊戯に遭遇する。最初の宇宙空間‐旅行、火星と土星への着陸を記述したのは、ジュール・ヴェルヌではなくて、アタナシウス・キルヒャーである。構成(コンポジション)の現象学は際限を知らぬかもしれない。にもかかわらず、さまざまの隠喩による抽象的舞踏記号法(コレオグラフィー)が、ともすればいかに容易に形象系列のまたしても〈偶然の〉力学(メカニーク)と堕し、したがってまた言語的に動脈硬化した判じ絵風景と堕しさりやすいかを見落してはならぬ。結果は思

想なき思想詩であり、人間不在の詩、対者なき雄弁なのである。〈真正の現存〉なき文学というある秘教的典礼が催されるのである。このような文学は宗教の代償となる。マニエリスム的無際限のうちにはその曖昧性のみならず、その夜に属すべき運命、その深い深淵、その怪物(キマイラ)的な、文章による文章の、語による語の、文字による文字の飽くことを知らない生殖がひそんでいる。私たちはバベルの塔を、あの構成主義的傲慢(ヒーブリス)の原－象徴を眼前にしているのだ。バベルの塔の建設が言語の混乱によって中断されたということは、あらゆる神話の途方もない真理の一半をなしている。アダムとイヴの堕落によって滅亡し、そのためにバベルの言語混乱が惹き起されるもととなった、原言語－自然言語たる〈アダムの言語(リンガ・アダミカ)〉 **lingua adamica** を、ヤコブ・ベーメがふたたび探求したのがまさに十七世紀であった理由が了解されるのである。

〈挫折〉

マニエリスムはつねに、聖なるものへの、社会への、固有の自我への、強力な対極的緊張の所産である。〈素朴なものは〉、とノヴァーリスはいみじくも認めている、〈対極的ではない。センチメンタルなもの（シラーのセンチメンタルなものの意味でのセンチメンタル）は対極的である〉。だが、美的対極性というものもあるのだ、とくにマニエリスムにあっては。芸術的完成の極と挫折の極とである。挫折に陥った悲劇的サトゥルヌス的個性が問題となれば、〈マニエリスト〉が芸術的に納得のいく答をあたえてくれよう。挫折への緊張が彼のなかでたんに人工的なものであれば、このときマニエリストはその芸術において挫折するであろう。また彼が〈さまざまのマニエリスム〉を模写(コピー)するだけでなく、のみならず真に創造的なマニエリストたちの外面的な悪魔的(デモーニッシュ)生活像をただ猿真似するような場合にも挫折するであろう。またしてもつぎのようなことが起る。すなわち、世俗化した模倣(ミメーシス)という意味において〈自然〉を模倣することは、むしろ平板化したアッチチストの黄金の中庸(アウレア・メディオクリタス) **aurea mediocritas** にあってこそ可能なのだということである。マニエリストたちのサトゥルヌス的領域にあっては、幻想がなお神話の拘束力の下にあるにせよ、もしくはたんに主観的に決定されたものにすぎぬにせよ、かかる幻想の計算された模倣がそのまままきわめて極端な道化(クラウネリー)芝居に通じるのである。ひたすら鏡を前にした道化芝居に。バベルの塔は挫折の象徴でもあるのではないか？



**訳者付記**

これはG・R・ホッケ『文学におけるマニエリスム』G. R. Hocke: *Manierismus in der Literatur.* Rowohlt 1959, 第1部第四章「組合わせ術(アルス・コンビナトリア)」ならびに第五章「魔術的詭弁」の翻訳である。ホッケの同著は副題に「言語錬金術ならびに秘教的組合わせ術」とあるように、十六、七世紀の文学的マニエリスムを古代のアジアニスムスならびに現代文学のマニエリスムとたえず照合しながら、言語芸術における錬金術的思想、ネオプラトニズム、カバラ、魔術、隠秘学などの秘教的伝統をヨーロッパ文学全体のうちに確認しようとする試みであり、その意味で文学的錬金術の水脈を探査せんとする本誌

本号の意図に適わしいと考えて掲載を乞うたものである。

マラルメの超-書物の構想を出発点として、近代詩における組合わせ術の起源を十六世紀の哲学者、魔術師ライムンドゥス・ルルスの「アルス・コンビナトリア」にもとめ、そこからあるいは古代アレクサンドレイアとピタゴラスの数と文字の魔術へと遡及し、あるいは十七世紀後期マニエリスムのジェズイットたち（キルヒャー）の著作へ下り、ロマン派、サンボリスム、現代文学をつなぐ重要な連環を解き明すホッケの手さばきは本文において味読されたい。訳者としてこれ以上つけ加えるべきことはほとんどないが、ただ文中頻出する「トポス」の概念について、一言いっておくべきかもしれない。

トポス（Topos, 複数形は Topoi）は「場所」を意味するギリシャ語。哲学用語としては、アリストテレスのトピカ以来、蓋然的な命題から結論へと導く論理学的方法を意味する「前提論（トピーク）」の意味で使われているが、修辞学用語としては、一般に、論拠をこしらえ上げるための補助手段として inventio（発明）の一部をなす。しかしながらトポスはE・R・クルチウスの「ヨーロッパ文学とラテン的中世」の定義によって新しい意味を得て、いわば「確固たるきまり文句（クリシエー）」、もしくは思考、表現の型（シェマーク）」となる。すなわち古典作家たちが本来は個人的な特徴のある、直接的文体として創った、句（フレーズ）、言い回し、形象、モチーフ、寓意などが、学習可能な、抽出された公式として、適切な箇所にテキストの装飾に使用されることになる。たとえば「愛らしき風景（アメーン）」といえば、それは草地や柔かい丘や小川や洞窟や和やかな風や小鳥の囀りにみたされた、伝統的な田園風景をはっきり叙べていることになる。トポスはかくてさまざまの言い回しを借りてくる表現の貯蔵庫のごときものといえよう。それは古典古代文学とラテン文学の修辞学から中世ラテン文学と国民文学に媒介され、ルネッサンスとバロックの文学形成にとりわけ力を及ぼした。直接的な現実の対象の描写から文体を創造するのではなく、すでにある修辞を重んじるのだから、詩人個人の創造的個性よりは一定の文学的伝統のコンテキストに依存しており、したがってトポスそのものがすでにマニエリスム的な概念である。クルチウスの薫陶を受けて出発したホッケは、ここでこのクルチウス以後のトポス概念を基礎としてマニエリスムにおける文学上のトポスならびにトピークト（ポスの技術）を重点的に論じているわけである。文学による文学、芸術による芸術たるマニエリスムを論ずるために、トポス概念は重要な手掛りを提供している。

**Ars Combinatoria + Sophismes Magiques.**
by Gustav René Hocke, in *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, 1959.

# ヘルメス学とグローブ座

## F・イェイツ

玉泉八州男訳

**解説**

ここに訳出したのは、フランシス・A・イェイツの『記憶術』Francis A. Yates, *The Art of Memory*, 1966 の第十六章である。この書物は、記憶という印刷術の出現以前における人間の主な知識の貯蔵所の訓練法がギリシアで発明されて以来ルネサンスまで辿ってきた歴史を、特にヘルメス学におけるその役割を中心に論じたものである。

記憶術とは、簡単に述べれば、記憶しやすい「場所」**locus**, place を予め決めておき、覚えたいものの像 **images** をそれに関連させて記憶するやり方である。この「場所」とは通常家とか二本の柱がつくる空間といったものを指すが、こういう「現実の」**real** 場所だけではなく、時として「架空の」**fictitious** ものもありうる。またこれらの場所はそれぞれ見分けがつく程度に適当な特徴をもちながらも、相互に関連性をもち、一つの「系」system を形作っていることが望ましい。あるものを思いだすことにより、それに結びついたもの一切を思いだせるからである。一方「像」にも二種類の像がある。「もの」**res**, things と「ことば」**verba**, words である。

この「記憶術」の創始者は、ケーオスのシモニデス(556—468 B.C.) というギリシアの抒情詩人だといわれている。そしてその師は『ギリシア人の弁論術』*Ad Herennium* の著者、「トゥリウス」とされている。しかしこの書物が実際に「トゥリウス」すなわちキケロの筆になるものかどうかは推測の域を出るものではない。しかし真の著者が誰であろうと、これが記憶術についての体系的な記述がみられる最初の書物であることには変わりがない。

古典期における記憶術は、いかに精巧なものにまで高められようとも、あくまで雄弁術の一環でしかなかった。それが新たなイメジャリーを与えられ、対自目的として使われるようになるには、中世に入ってトマス・アクイナスの一派 Thomists の登場をまたねばならない。中世が記憶術に加えた最大の修正では、ダンテの『神曲』の「地獄」篇がその典型であるような、天国、煉獄、地獄を想起する、しかも極めて「絵画的」にそうする最良の手段となったという点にある。つまり純粋な術の領域に宗教性が加味され、それにより、「像」が「序列」性を付与され、おまけに記憶術は「想像力」imagination と分かちがたく結びつけられたということである。記憶術が図像学 iconography やゴシック趣味、はたやルネサンスの「イメジの絵画的思考」とどこかで結びつく基盤がここにできあがったのである。

この中世が与えた変奏、あるいは完成は、大筋において

はルネサンスへ継承されていったといえる。像の序列性とか対自目的とかはそのままルネサンスの記憶術の特徴でもあるからである。しかし見方によっては、この術の最盛期ともいえるルネサンスにおけるそれは、これまでのものと一見余りにもかけ離れた存在のようにみえる。なぜなら、ここにおいて記憶術は古典的純粋性を失い、中世にもまして「思想性」を獲得してしまったからである。

その思想性とは、ヘルメス学のことである。これがルネサンスに栄えたのは、新プラトン派の哲学者フィチーノ Marsilio Ficino によりこの文書が再発見されてラテン語に翻訳されたからだが、それというのも、そもそも人間を神的精神 divine **mens** の直接的映像とみなし、覚知 gnosis により神人合一が可能とみるネオ・プラトニックな思考がこの哲学的宗教の核にあった事実も見逃すべきではないだろう。とにかく、ルネサンス・ネオプラトニズムの一部と化すことにより、ヘルメス学は隆盛を極め、また記憶術は小宇宙たる人間の大宇宙を想起し、一者との再合一をなしとげる手段となったのである。

ヘルメス学的記憶術が「思想性」を獲得し、かつ手段と化したということは、換言するならば、記憶術が中世の場合よりもまた一歩実用面を離れて、原理的追究が進んだということである。つまり、記憶術の二大支柱である「場所」といい「像」といい、ともに元来類比的思考なしでは存立しえないものであったわけだが、この思考はつきつめていけば、究極的には宇宙の原理、世界像の問題までいくのは必定なのであって、それが顕在化したということなのである。ただこの場合、この一般論に多少補足すべきところがあるとすれば、(そしてその補足にルネサンス記憶術の最大の特色があるのだが)、その原理究明がカバラやルルスの思想の影響をも色濃く残したヘルメス学的

であったということ、つまり神秘的・魔術的であったということであり、これが問題をいやが上にも複雑に錯綜させている主原因なのである。

カバラの思想 Cabalism は、ルネサンスにおいては紹介者ピコ・デラ・ミランドラ Pico della Mirandolla を通じてヘルメス学と融合し、最初の記憶の劇場の創始者カミロ Giulio Camillo に影響を与えていくだけでなく、グローブ座の舞台の三重構造のもつ象徴性にも通じていくことになる。

他方ルルス Raimundus Lullus とは、カミロとは全く系統を異にするヘルメス学者ジョルダノ・ブルーノ Giordano Bruno に大きな影響を与えていく「記憶の輪」の創始者であるが、神学はもとより記憶術にも幾何学的概念をもちこんだ張本人である。これらの思想がすべて根元において神秘的、魔術的側面をもっていることはいうまでもなく、従って実際に手段としての記憶術がどう活用されたかは定かではない。

さて、これらのルネサンス・ヘルメス学的記憶術の中で、当面のグローブ座の構造解明に関連して多少の知識を必要とすると思われるのは、ブルーノの記憶術と記憶の劇場の概念である。ブルーノの記憶術も、用語に多少の変動があり、「場所」が「基体」subject、「像」が「付加物」adject となった他は、その根本原理においては、古典的記憶術と大差はない。ただ「基体」と「付加物」の関係が、二つの同心円を描く二つの円盤に固定化され(ルルスの記憶術の延長がここにみられる)、その回転運動が生みだすさまざまな図形(万物の結合関係の象徴)を記憶作用の原型とした点が大きな相違をなす。次に問題になるのは、「付加物」の性質と記憶術における「想像力」の

働きである。ヘルメス学とは、神的精神を人間精神の裡に覚知し、神との再合一をはかる哲学であり、記憶術とはその最も有効な手段だと前述したが、この覚知のためには「像」は最も強力なものでなければならなく、またその像は記憶において秩序だっていなければならない。ブルーノにおけるその強力な像とは占星術的・魔術的なもので、それを彼は「印」seal, **sigillum** と名付け、秩序を与える役割を「想像力」imagination の機能と規定したのである。そして著者は、グローブ座とはこの「印」の一つであり、シェイクスピアらのルネサンス人のあの偉大な想像力による世界の把握はこの記憶術の副産物だったといいたいのである。

この説の当否はともかくとして、ヘルメス学が宇宙原理を、世界に充満する神的精神を想うものなら、世界の縮図は最高の記憶の場所、部屋である。しかも劇場とは、「世界は劇場（テアトルム・ムンディ）」のことわざ通り世界の縮図であるから、記憶の劇場が創設される理由は一般的には容易に納得されるところである。そしてこの劇場を初めにつくったのがカミロであり、十七世紀のイギリスでそれを継承し、記憶大系の建築的形として劇場を選んだのが当時のヘルメス学者、ロバート・フラッド Robert Fludd なのであった。

ところで、劇場構造が幾何学性をもつこと自体は、ここに訳出した箇所にも触れられているように、目新しいことではなく、ローマ以来の伝統である。ただヘルメス学者にとっては、本来無色のものにすぎなかったその幾何学性に魔術的な意味がこめられ、円周に内接する三角形の頂点に位置した出入口などが、重要な記憶の「場所」となったということなのである。いわば再評価、読みこみの典型がここにある。そしてそれというのも、元はといえば、劇場の機能の逆転——観客が自らの座席から劇場をみるのではなく、記憶する人が舞台から世界を象徴する魔術的符号や文字で飾られた客席をみる——が控えているからなのである。しかもその記憶の劇場がグローブ座の構造決定に重要な手懸りを提供しうると著者が信ずるのは、フラッドが「像」としては魔術的なものを使いながらも、「場所」としては実際の建物を使う、つまり記憶術として「円形」(round art, **ars rotunda**, 魔術的、抽象的な、だから(?)自然な像を使う)記憶術と「四角形」(square art, **ars quadrata**, 建物とか部屋とかいう実際の四角な形をした具像物を使う)記憶術とを併存させると語っているからであり、こうなると「四角形」をした実際の「場所」とは、当時最も有名で、その名も象徴的なグローブ座になるという見方は、最も筋道のたった推論になるのである。

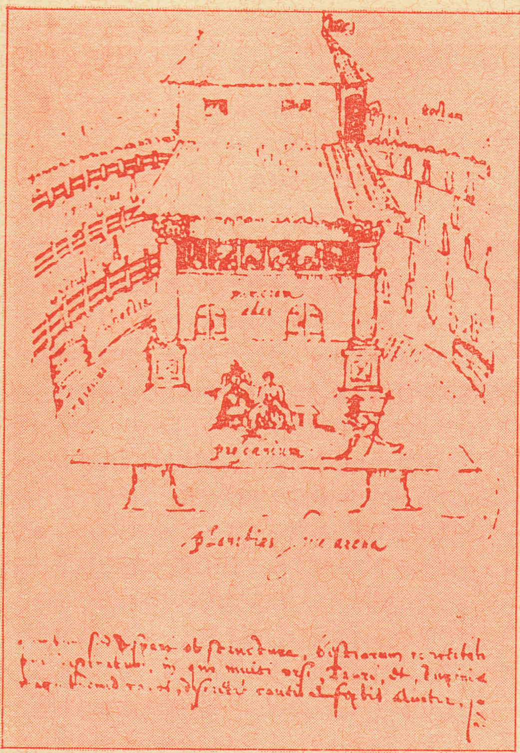
以上が、ここに訳出した第十六章の理解に力点をおいた、『記憶術』全体の要約である。もちろんこれだけで、この難解な書物の概要を伝えうるとは思わない。もっと詳しくヘルメス学的記憶術や記憶の劇場について知りたいなら、この書物ならびに同じ著者の他の二冊の著書、*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964) ; *Theatre of the World* (1969) を一読されることをお奨めしたい。

イギリス・ルネサンス演劇の常打場所として数千人の観客を収容できた大きな木造の大衆劇場は、フラッドの時代にはまだ存続し、使われていた。シェイクスピアが所属し、座付作者として劇を書いていた宮内大臣一座の常設劇場として一五九九年にバンクサイド☆1に建てられた最初のグローブ座は、一六一三年に焼失した。二代目のグローブ座は、その土台の上に同じ大きさでしかももっと豪華な劇場としてただちに再建された。この新劇場は「イギリスのこれまでで最も豪奢な劇場」といわれた。ジェイムズ一世自らも、この再

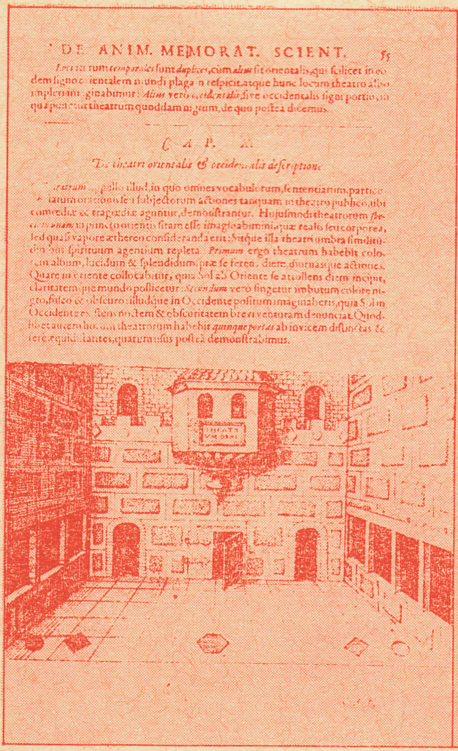
資金としてかなりの額を寄付している。これは、王が宮内大臣一座を自らの庇護の下にひきとり、一座の名も国王一座と改まっていたのであるから、予想されるところであるばかりか、王が自らの劇団の劇場の再建に関心を示すのは、当然のことなのでもあった。

近年エリザベス朝やジェイムズ朝の劇場、中でもシェイクスピアとの関連でグローブ座の復元に大きな関心が払われてきている。そのための視覚面での資料は乏しい。実際あるのは主として、スワン座の内部の大まかなスケッチ一枚、あの有名なデ・ウィット☆2の絵●1だけである。これがこれまで専門家が懸命になって少しでもそこから新たな手懸りを見つけようとしてきたものなのだ。しかしこれはあまり正確なものではないかもしれない。(今は消失した)デ・ウィットの元のスケッチの写しだからである。にもかかわらず、これまでのところ、これが大衆劇場の内部構造についての最高の視覚的資料であり、従って、あらゆる復元作業もここを出発点としているのである。つまり、グローブ座の現代の復元作業は、このデ・ウィットの絵と他の劇場の建築契約書、それに劇中のト書きの分析に基づいてなされてきたのである。しかし事態は決して満足すべきものではない。デ・ウィットの絵はグローブ座のものではなくスワン座のものであり、建築契約書もグローブ座のそれではなく、フォーチュン座やホープ座のものだからである。これまでにグローブ座の内部についての視覚面での資料は全く使われていない。一つとして残存しないと考えられているからである。外部構造については、ロンドンの初期の数枚の地図があり、この中にグローブ座とおぼしき建物がバンクサイドに描かれている。これらの地図は、また建物が円形であったか多角形であったかについての議論に場を提供する形になっている。

だがそうした問題は抜きにして、グローブ座の構造研究は格段の進歩をとげてきている。劇場の背後の壁は、「楽屋(タイヤリング・ハウス)」つまり役者が着替えをしたり小道具をおいておく場所のしきりになっていることがわかっている。この楽屋は三階建てで、舞台に通ずる一階にはおそらく三つの扉または入口があり、多分中央扉は見開きになっていて、一方を開けると内舞台が見える仕掛けになっている。二階の部分にはテラスがあり、城攻めや合戦によく使われ、演劇関係の記録や劇中に「銃眼付き胸壁(バットルメンツ)」という記載があるところからみると、それがついていたように思われる。またこの二階部分のどこかに「部屋(チェンバー)」と呼ばれる場所と窓があった。もう一つ上にも階があり、舞台関係の機械類を収容しておく「小屋(ハッツ)」があった。楽屋との境壁を舞台正面(フロンス・スカエナエ)とする舞台は、演壇式にもち上り、「平土間(ヤード)」、あの立見承知で僅かな金額で入場した観客、「土間客(グラウンディングズ)」のいた場所につきでていた。座席を確保する余裕のある客は、建物をとりまくさじき席に坐った。この大体の見取りは、デ・ウィットのスワン座の絵にみられる。楽屋との境壁を後ろ壁にして舞台は土間につきで、それをとり囲んでさじき席がみえる。一階部分には二つの開き戸があるだけで、内舞台の存在を証拠だてるそこへの扉はない。二階舞台には「部屋」も窓もなく、観客が坐っているらしいが、時として役者がそこを舞台として使ったかもしれないさじき席があるだけである。



●1



DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. 55

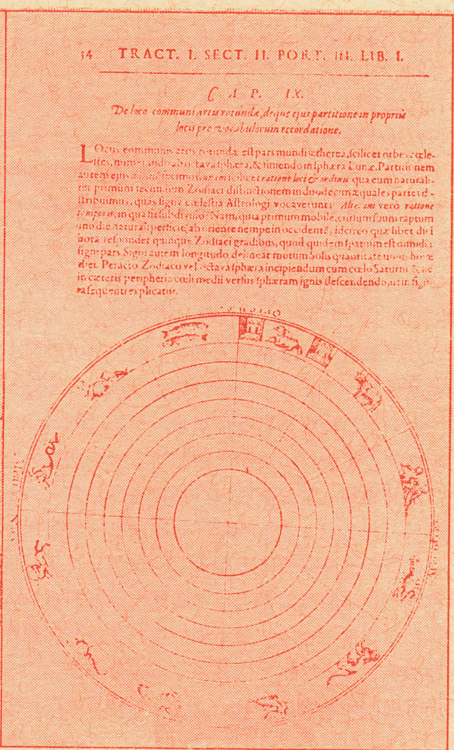
*Loca* [illegible] tum *temporalia* sunt *duplicia*, cum *alius* sit orientalis, qui scilicet in eodem signo orientalem mundi plagam respicit, atque hunc locum theatro albo impleri imaginabimur: *Alius* vero *occidentalis*, sive occidentalis signi portio, in qua ponitur theatrum quoddam nigrum, de quo postea dicemus.

C A P. X.

*De theatri orientalis & occidentalis descriptione*

*Theatrum* appello illud, in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particularum orationis seu subjectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comœdiæ & tragœdiæ aguntur, demonstrantur. Hujusmodi theatrorum *speciem unam* in puncto orientis sitam esse imaginabimini, quæ realis seu corporea, sed quasi vapore æthereo consideranda erit: Sitque illa theatri umbra similitudinibus spirituum agentium repleta. *Primum* ergo theatrum habebit colorem album, lucidum & splendidum, præ se ferens diem, diurnasque actiones. Quare in Oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente se attollens diem incipit, claritatemque mundo pollicetur: *Secundum* vero fingetur imbutum colore nigro, fusco & obscuro: illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente existens noctem & obscuritatem brevi venturam denunciat. Quodlibet autem horum theatrorum habebit *quinque portas* ab invicem distinctas & fere æquidistantes, quarum usus postea demonstrabimus.

●2



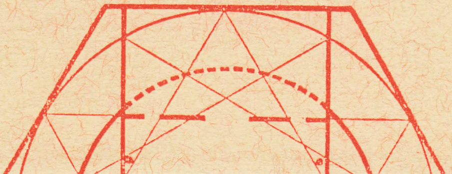
54 TRACT. I. SECT. II. PORT. III. LIB. I.

C A P. IX.

*De loco communi artis rotundæ, deque ejus partitione in propriis locis pro vocabulorum recordatione.*

LOcus communis artis rotundæ est pars mundi ætherea, scilicet orbes cœlestes, numerando ab octava sphæra, & finiendo in sphæra Lunæ. Partitionem autem ejus [illegible] *ratione loci & ordinis* qua eum naturaliter primum secundum Zodiaci distinctionem in duodecim æquales partes distribuimus, quas signa cœlestia Astrologi vocaverunt; *Alteram vero ratione temporis*, in qua [illegible]. Nam, quia primum mobile, cursum suum raptum uno die naturali perficit, ab oriente nempe in occidentem, ideireo quælibet diei hora respondet quinque Zodiaci gradibus, quod quidem spatium est unius signi pars. Signi autem longitudo designat motum Solis quantitate [illegible] horæ diei. Peracto Zodiaco vel octava sphæra incipiendum cum cœlo Saturni & sic in cæteris peripheria cœli medii versus sphæram ignis descendendo, ut in figura sequenti explicatur.

●3

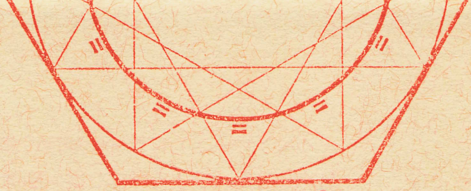


●1 P.123参照

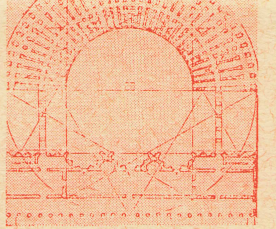
●2 P.126参照

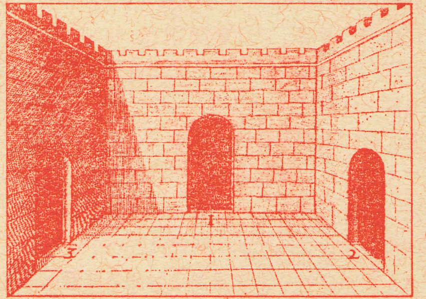
●3 P.127参照

●5　P.132参照
●6　フラッド『記憶術』
第1ページより
●7　P.130参照
●8　P.130参照
●9　P.128参照

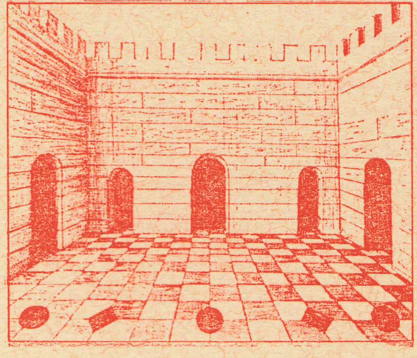


●4

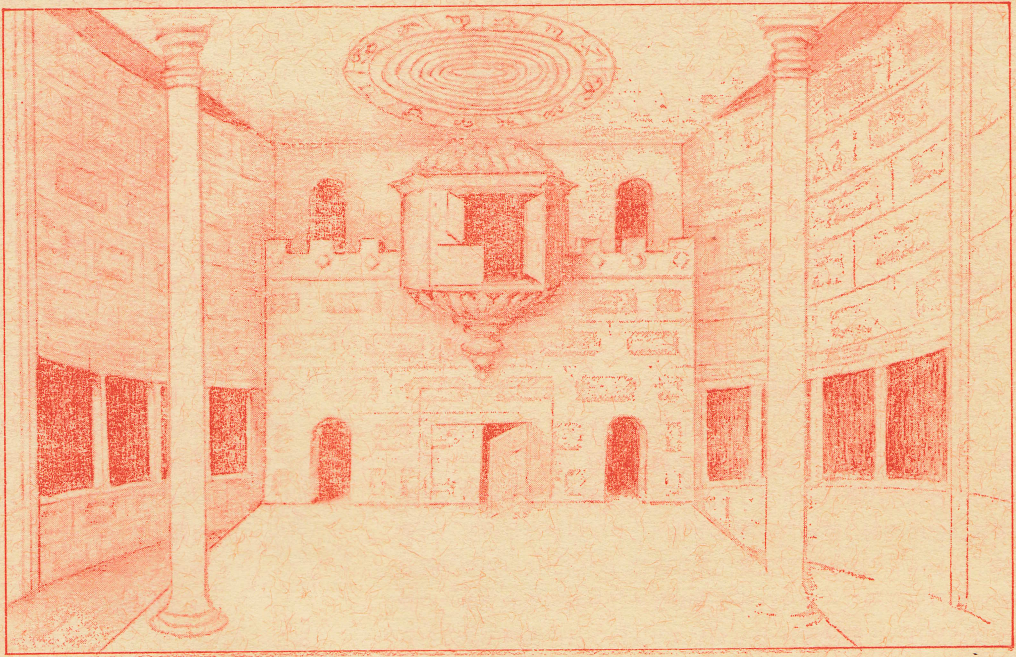




●7



●8



●9

しかしこの絵が示す舞台はグローブ座のそれではない。

復元作業の過程で明らかになった一つの点は、これらの劇場では舞台の一部に、楽屋の壁からつきでて、「柱（ポスト）」と呼ばれた支柱で支えられていた屋根があったということである。デ・ウィットの絵でも、そのような屋根を支えているそのような二本の柱がみえる。このように奥舞台は屋根つきだが、前舞台には被いがない。この屋根の内側には、天空を表わす絵が描かれていたことが知られている。アダムズ教授のグローブ座の再現模型では、内舞台の天井には十二宮が描かれ、その黄道の内側の部分には漠然と他の星も配列されている。当然のことながら、これは現代の天井復元の試みである。かかる劇場の天井の実例が一つとして残っているわけではない。実物はおそらくただ雑然と星を鏤（ちりば）めただけのどことなく装飾的な空が描かれていたわけではなく、内側に七つの天球層をもつ十二宮が描かれた、おそらくかなり単純な、また時としてはるかに複雑な絵だったことだろう。劇場のこの造作部分は、契約書その他では「天空（ヘヴン）」と呼ばれている。「屋根下（ミヤドウ）」と言及されている時もある。

一九五八年に出版された論文の中で、故リチャード・バーンハイマーは、フラッドの書物から「世界の劇場（テアトルム・オルビ）」の木版画●2を複写している。〔この木版画はエリザベス朝の実際の劇場を描いたものらしく、非常に重要な資料となり得るものだが、彼の見当違いの故に、不当に無視されてきた〕。

さて、もしフラッドがその言葉通り彼の世界についての記憶大系の舞台として「本物の」大衆劇場を使うとすれば（バーンハイマーはこの点を見逃している）、ロンドンの大衆劇場として最も有名であり、その名が世界そのものを暗示するグローブ座以上に適当なものはありうるだろうか。おまけに、彼が第一巻をジェイムズ一世に献げているのであるから、王がその再建に多額の寄付をした自身の劇団、国王一座の劇場、再建間もないグローブ座を記憶大系の言及対象とすることは、国王の関心を第二巻にまで繋ぎとめておく最良の方法だったのではあるまいか。



フラッドが本文の中で触れ、また記憶術の中でも使っている「世界の劇場」の木版画中の特徴は、舞台の五つの扉または入口と、版画ではその基礎しか描かれていないが、扉に「向かいあっている」五本の柱である。彼は決して本文中でも記憶術の中でも、版画にはっきりと描かれた他の特徴、張り出し窓、銃眼付きテラス、その下の方に入口のある脇の壁については、触れもしないし、使ってもいない。また舞台上の五本の扉については絶えず触れられていて——事実五つの記憶場所構成の基礎であっても——、それらの間の差異を詳かにはしないし、中央扉に内舞台がみえるように半開きになった大きな開き戸がある点にも決して触れてはいない。となれば、彼が言及しようとしているのが「本当の」舞台の「実際の」さまを伝えていると考えなければ、記憶術に関する本文の中で触れも使いもしないこれらの特徴を版画に描く目的は皆無だということにならないだろうか。

さらに、「本当の」舞台は「円形記憶術」の基礎である、内舞台の被いの内側に描かれた「天空」図を含んでいた。もう一度ここで

その書物を開き、左側の頁にある天空図、書物を閉じると右側の頁の舞台を被う形となるあの図●3を眺めてみよう。この配置は、このような舞台が十二宮の左右に位置する魔術的記憶術に言及しているだけでなく、「本当の」舞台の有様をも示しているのではあるまいか。このように考えだすと、道は自ずと「世界の劇場」の版画とグローブ座の関係の理解へと通じていくのである。版画は、グローブ座の舞台の「天空」に被われた部分のそれである。

　われわれのまっすぐ正面の後ろの壁のところにあるのは、グローブ座の楽屋であり、しかもその全部ではなく下の二つの階のそれだけである。一階部分には三つの扉があり、二階にはテラスと部屋がある。三階部分はみえない。楽屋の仕切り壁の三階部分の下からわれわれの頭上につきでている天空の下にわれわれがいることになるからである。

　この舞台への扉は五つある。三つは一階にあり、その中央の大扉は内舞台をみせるべく開けられていて、もう二つがその両脇にある。二階の扉は二つ。そしてこれらが記憶大系における記憶場所として使われる五つの扉である。しかしフラッドは「架空の場所」は使わない。「実在の場所」だけである。これらの五つの扉は、グローブ座の実際の舞台にあったと同じように、実在するのである。つきでた張り出し窓も同様である。両側に実在の銃眼付きのテラスのある、二階の「部屋」の窓なのである。

　しかし下の方に箱型の穴のあいた、版画の舞台の脇壁は何だろう。これらは舞台を包囲し、演技の場を劇場全体からみえなくしているからだ。また基礎部分しか示されてはいず、しかも実際にそこにあったら、正面の観客をして舞台を見ずらくしてしまうに相違ない五本の柱は何だろうか。

　これらの特徴についての私の見方は、これらは実際の舞台を記憶の目的のために歪めた結果だというものである。フラッドはそこで記憶を行なう五つの扉と五つの柱のある「記憶室」を望んだ。しかもこの「部屋」が実際の舞台に基づき、同時にウイリス☆3の記憶の劇場や倉庫のように両側が閉ざされた「記憶の劇場」になることを望んだ、ということである。だから、版画の背後にグローブ座の実際の舞台を想定するには、脇壁をとり除かねばならぬのである。

　五本の柱も記憶術のために導入されたにすぎず、架空のものである。フラッド自身もこれらを「架空のもの」だといっている。だがやはりこれらもまた「現実的」側面を備えている。五本ではなく、二本の柱が「天空」を実際の舞台で支えていた場所に並んでいるからである。

　一旦これらの基本点が確認されれば、つまり、木版画はグローブ座の「天空」より下の部分の楽屋の壁の個所を描いたものだが、記憶の部屋になるように歪められていることが会得されれば、このフラッドの版画とデ・ウィットの絵を組み合わせることにより、魔術的記憶大系から実際のグローブ座を浮かび上らせることができるようになるのである。

　フラッドにより明らかになる舞台を再現したのが、挿絵のスケッ

チ●9である。ここではありそうもない脇壁はとり除かれていて、二本の柱が「天空」を支えている。この柱は『二つの世界の物語』の第一巻の「音楽の殿堂」のそれを真似たものである。「天空」には、記憶の劇場の天井の図表のように、十二宮と天球層が描かれているが、像の代わりに符号で示してある。像を描く試みはあえてしなかったが、これはグローブ座の彩色された「天空」の大まかなスケッチだからである。「貴賓席」はあるべきところ、つまり舞台両脇のさじき席の中にある。「記憶室」構成のための歪みをなくしたので、舞台は楽屋壁から土間へつきでていて、両側は開いている。また二本の柱が内舞台上の天空を支えている。

　このスケッチをデ・ウィットの絵と比べてみると、楽屋壁、つきだし舞台、柱、さじき席といった基本線では一致していることがわかる。唯一の相違――これは大変大きな相違だが――は、これがスワン座の舞台ではなく、グローブ座のそれだという点である。

　フラッドの版画は、かくしてシェイクスピアの舞台を考える上での非常に重要な資料となる。私はこれまでフラッドの版画は魔術的記憶の歪んだ鏡に映された二度目のグローブ座の姿を伝えているのだという事実をあえて隠してはこなかったが、このスケッチではその私の考える主な歪みさえも除かれている。フラッドは彼の記憶大系で本物の「大衆劇場」を使うのだといっていた。彼の繰り返し強調していた言葉に従えば、「実在の」場所で、「架空」ではないということである。そして彼がグローブ座の舞台について示すものは、扉、部屋、テラスなどの正確な形を別にすれば、われわれがその存在を知っているか、推測できるものなのである。

　フラッドは舞台に五つの入口があり、三つは一階に、二つは二階のテラスへでるところにあると教えている。これは、三つ以上の入口があるはずだけれども一階部分にはそれが一向に見当たらないという学者の長い間の疑問を解いてくれている。チェインバーズも、古典劇の舞台の正面の五つの入口に相当するものがあるはずだといっていた。古典劇の場合はこれがもちろんみな一階にある。それがここでは、正面だけにはかたまらず、グローブ座の楽屋壁がつくる多層的正面に移行され、下に三つ、上に二つと分かれたのである。これは問題の極めて満足すべき解答であるとともに、銃眼や張り出し窓がついたにせよ、グローブ座設計において古典劇的要素やヴィトルヴィウス的☆4舞台の特徴が生かされていたことをも告げているのである。

「内舞台」の問題は、非常に学者を悩ませた問題である。「内舞台」理論の極端な形は、アダムズが提供したもので、一階中央に扉のある大きな「内舞台」をおくだけでなく、さらに「二階内舞台」まで考える。この内舞台の強調は今ではむしろすたれてしまった感があるが、フラッドは中央に奥の何かを見せる大きな開き戸を示し、二階にも「部屋」を描いている。スケッチがフラッドの版画に加えた唯一の変更ないし修正は、張り出し窓の正面（版画ではその一部に劇場名が刻まれているが）を、下の部分を閉じたままで窓のように上だけ前に開けることも、全体を後ろに開けることもどちらもできたのではないかという点だけである。そうすれば、張り

出し窓は（ドア全体はそのままで窓だけを観音開き風に開けて）窓辺の場として使うこともできるし、ドアを開け放した時には「二階内舞台」として使うこともともに可能だからである。このような一階、二階内舞台は、楽屋を通って、建物の後ろまで延び、そこにある窓を通して背後から光線をとり入れていたことだろう。

フラッドにより示された部屋の位置は、シェイクスピア劇の演出の大きな問題点の一つを解決してくれる。二階には全体をつきぬけているテラスがあり、二階部屋もあることが知られていた。従来はこの部屋はテラスの後ろにあり、テラスには手すりや手すり子（ここではそれが銃眼になっていたが）があるので、部屋がよくみえないだろうと考えられていた。ところがフラッドは、テラスは舞台中央につきでた部屋の部分の後ろを走っているのだと教えてくれたのである。テラスはいわば部屋の中をつきぬけ、そのどちらからも出入り自由である（部屋全体を内舞台として使う時にはカーテンで閉じればよい）。誰もこれまでにこの明らかに正解と思われる部屋とテラスの問題についての解答を考えつかなかったのである。

大きな門の上に窓が受け材で受けられてつきだしているさまは、テューダー朝の建物によくみられる特徴であった。ヘングレイヴ・ホールにある銃眼付き楼（一五三六年建立）にこのような窓の見本がある。楼は十六世紀英国の大邸宅にはつきものだったといわれる。これはそれ以前の要塞銃眼付き楼の流れをくむもので、銃眼だけは残しているものが多かった。もう一つのこれに似た恰好の楼の例はハンティンドン州のブラムズヒルにある（一六〇五～一二年建立）。



三つの入口と両側にテラスのあるこの楼はフラッドの舞台によく似ている。こんな比較をもちだしたのも、フラッドが明らかにした舞台壁は当時の大邸宅の楼や門の付属品をいくつか備えているが、町や城の要塞銃眼付き入口にも簡単に変えられることをいいたかったからにほかならない。さらにもう一つの理由は、上の二例における張り出し窓の受け材は門の最上部まで延びていて、それから推すと、フラッドの版画の中央扉または門はあまりにも小さすぎるので、スケッチのように、受け材の基礎部に接するように大きくする必要がないかを指摘したかったからである。

フラッドの版画からシェイクスピアの最初の劇場を推測するには、記憶術による歪み、ドイツの影響、二度目のグローブ座の豪華さ等をある程度割り引かねばならない。しかしそれにもかかわらず、このヘルメス学派の哲学者は、最初のグローブ座について、われわれがこれまで知りえた以上のものを教えてくれたのである。事実世界最高の劇作家の劇が上演された舞台の視覚的記録を残しているのはフラッドだけなのである。

従ってここでこの舞台がどう実際の場面に変えられるかを考えてみよう。一階の扉のみえるだけの街頭場面。そこを人がノックし、相手と話をすれば、ここで「玄関」の場ができ上がる。張り出し窓が雨よけになり、「差掛け小屋」の場面にもなる。つきでた要塞（ここにテラスから防備兵が入ってくるのだが）のある都市や城の銃眼付き城壁と門にも早替わりして、歴史的な城攻めや戦場場面も上演可能。またところをヴェロナと仮定すれば、一階に晩餐会の準

備中の部屋があり、二階には「このような夜に」窓からジュリエットが身をのりだす部屋のあるキャピレット家ができ上がる。エルシノアだとすれば、ハムレットが亡霊をみた時ホレイショーと話をしていた塁壁になる。ローマとすれば、マーク・アントニーがそこから下の舞台にいる友人、ローマ市民に呼びかけた公会堂の演壇になる。ロンドンとすれば、二階はイーストチープ街のボアズ・ヘッド亭の二階ということになり、エジプトとみなせば、飾りたてられた部屋とテラスはクレオパトラがそこで死んでいく廟となる。

　さてここでわれわれは視点を移して、フラッドが記憶大系の説明の際に挿絵として使っている他の二つの「劇場」●7●8を眺めてみよう。ともに一階だけの舞台で、一方には五つの入口、他方には三つの入口がある。五つの入口をもつ方は、本劇場同様架空の柱の基礎だけがその入口に向かいあってみられる。これらの補助舞台は、記憶大系の中で本舞台と一緒に使われうる。壁の上の銃眼とテラスの上のそれがうまく揃うようになっているからである。これらの劇場もまたキャンバスで被われ、ある場合には石壁に、ある場合には版画にみるようなぴったり繋ぎ合わされた木の壁にみえるように彩色されている。

　ここで改ざんを要すると思われるのは、記憶術関係の論文がしばしば、記憶の場所は別々のものからなっているとよく覚えられると忠告していることである。フラッドは記憶の劇場を、主劇場は「粗面仕上げ」で、補助劇場は粗末な石のブロックと角材でできているようにみせることにより区別してきたのである。にもかかわらず、



例によってフラッドは補助劇場もまた「実在」場所であり、架空のそれではないと主張する。そのうちの一つは「本当の劇場図」とわざわざ断り書きまでついている。補助劇場は、従って、主劇場同様、魔術的な記憶の劇場ではなく、グローブ座にみられるような「本物の」何かを映したものなのである。

　シェイクスピア学者は主舞台で場所がどのように示されていたかに頭をしぼってきた。例えば、ジュリエットのいる窓の下にいくためにロミオが越えねばならぬ、塀のあるキャピレット家の場。チェインバーズはそこに実際に塀があったといい、壁か何かの仕切りによる区分の必要と思われる敵同士の軍隊の野営の場などを指摘した。彼は壁のような大道具が舞台に運ばれたのだろうと推測しているし、グリン・ウィッカムの集めた劇場関係資料に「銃眼付き胸壁」という大道具への多くの言及もある。

　私のいいたいのは、フラッドの二つの補助記憶舞台は銃眼付き胸壁のような大道具またはスクリーンを映したものだということである。軽い木の枠に彩色されたキャンバスを貼ったもので、簡便に移動できたものだろう。フラッドはそこに入口があり、出入りのある場を演ずる際に使われうると、この建造物について大変重要な点を明らかにしてくれている。本舞台の後ろ壁にある設備だけでは上演不能な劇が必要とする場に備えて、これらは予め舞台に運ばれえたであろう。例えば、キャピレット家の庭とか修道士の庵室——人里離れたところにあり、歩いていって戸口から入る必要がある——といった『ロミオとジュリエット』の特別増しの場がそれに当たる。

『リチャード三世』において、場面が目まぐるしく二つの陣営の間をいききする場合も同様である。両軍の間にフラッドの補助舞台のような建造物を考えれば、このような場の演出法は解決をみるのである。

ここでもまたフラッドはこれまで視覚資料が皆無であった問題に答を与えてくれたのである。銃眼付き補助舞台が銃眼付きテラスのある主舞台に重なるようになっている点は、これらの建造物が全体としての舞台に不可欠な付属品だったことを告げている。この指摘はテラスと部屋の関係についてのそれと並んで、シェイクスピア劇における場面の交代を以前よりはるかによく理解することを可能にしてくれるのである。

ところで、舞台についてこんなに多くのことを教えてくれているフラッドは、グローブ座の全体的な形や設計プランについては、何も語ってはくれないのだろうか。もし入念にきちんと調べてみれば、私はフラッドの資料から劇場全体のプランを考えるだけの情報はひきだしうると信じている。もちろん階段の位置とかそういったものの細かな設計プランではない。劇場建築に当たっての基本的な幾何学的な形に関することである。私はフラッドが劇場全体のプランについて二通りの情報を与えてくれていると思う。第一は五本の柱の形によってであり、第二は舞台正面に五つの入口がなければならぬと強硬に主張することによってである。

「世界の劇場」の版画にみられる五本の柱の基礎は円形、四角形、六角形、四角形、円形である。これらが版画、本文を通してみられる形である。

グローブ座の外形についての唯一の視覚資料は、前にも触れたように、小さな劇場群がバンクサイドに並んでいる、ロンドンの古地図である。ある地図ではグローブ座は多角形であり、別の地図では円形をしている。この、形状定かならざる地図の上の建物を詳細に検討した結果、その中の一枚では八角形のようにみえるとアダムズは信じ、彼の精巧な復元模型を八角形にしたのであった。他の学者たちはグローブ円形説をとる。地図からは、どちらとも決定しがたいところである。

しかし、信頼に価しないという学者もあるが、グローブ座の形を実際にみた証人の証言がある。ジョンソン博士の友人で、十八世紀中葉に共和制の間に修理不能になり、「黒い残骸」だけがまだ残っていたグローブ座のそばに住んでいたヘスター・スロールという女性のそれである。スロール女史はこの昔の劇場にロマンティックな関心を抱き、以下のような文章を書き記している。「そこにあるのは昔のグローブ座の奇妙な残骸で、この建物は外は六角形で中は円形であった」。

このスロール女史の言葉に励まされた恰好で、私はフラッドが五本の柱の基礎の形から述べんとしているのは、グローブ座の建物の幾何学的な形であり、六角形、円形、四角形はつまりそれなのだと信ずるのである。

次に、フラッドが強硬に主張している事実、版画にある舞台への出入口について考えてみよう。フラッドの資料は、チェインバーズ

がだした、グローブ座には古典劇の劇場のような五つの出入口があるはずという意見を見事に証明してくれている。もちろん古典劇のそれと違い、一階には三つ、二階には二つと複層化してはいるが、ここには正しく五つの出入口があるのである。舞台の複層化のためにこのように基本的相違はでてしまったが、グローブ座に五つの出入口がある事実がその設計に与えたヴィトルヴィウスと古典劇の影響を、改めてはっきりと示しているとはいえないであろうか。

ヴィトルヴィウスが述べているローマの劇場では、舞台正面、舞台への五つの出入口、観客席への通路などの位置は、円に内接する四つの正三角形により決定されていた。これらの四つの正三角形は、一五五六年に初版が出されたバルバロのヴィトルヴィウスの解説書にパラディオがつけた劇場再建見取図●5に示されている。これをみると、一つの三角形の底辺が舞台正面を決定し、その頂点が主要座席間通路の位置を示しているのがよくわかる。他の三つの（三角形の）頂点は、舞台正面への三つの出入口または扉の位置を決定する。二つの他の頂点は舞台袖からの二つの出入口を決め、他の六つの頂点は観客席の六つの座席間通路の位置を決めている（中央の主要通路は底辺が舞台正面位置を決定している三角形の頂点が決めている）。ヴィトルヴィウスはこれらの四つの三角形を、占星術者が十二宮の中につくった宮の三角形（トリゴーナ）（十二宮中の関連する宮を互いに結ぶ三角形）になぞらえている。古典期の劇場はこのように、世界の均衡を反映すべく、世界（ファブリカ・ムンディ）という建造物に合わせて設計されていた。となれば、舞台一部の天井に「天空」をもつグローブ座もまた古典期の劇場同様世界という建造物に合わせて設計され、円に内接する四つの三角形が舞台正面や座席間通路を決定する役割を果たしたと、われわれも考えてはいけないであろうか。

グローブ座の設計図を引こうというここにおける試みは、この劇場がヴィトルヴィウスの劇場の翻案であるという仮定に基づいている。あくまでも翻案だという点が重要である。ここの舞台は古典期の劇場と違い、一階だけではなく、さじき席も古典期のような階段式ではなく、直立複層型だからである。

もう一つの設計に当たっての仮説は、フラッドが与えている情報、グローブ座建設に使われた基本的図形は六角形、円形、四角形だというそれである。

そして第三に、設計図は、フォーチュン座建築契約書に与えられている寸法を活用している。フォーチュン座契約書は常にグローブ座復元者の主要資料であった。その中の二ケ所に、いくつかの設計のあらましはグローブ座におけるが如しと断られているからである。しかしこの契約書は、グローブ座復元者の観点からみると、紛らわしい資料である。その理由は、(1)フォーチュン座は四角形の劇場であり、正確にグローブ座に似せるわけにはいかないこと、(2)表現がしばしば曖昧で、少なくとも私には、そのどの部分がグローブ座に似ているのか判然としないからである。にもかかわらず、それに記入された寸法は無視するわけにはいかない。フォーチュン座の契約書は、「土間中央まで張り出した舞台の寸法を四三フィートとしている。また劇場全体の四角形の一辺の長さは八〇フィート、

さじき席の幅を引いた内側の四角形の一辺の長さは五五フィートである。ここにおけるグローブ座の設計図では、四三フィートという舞台の長さだけは踏襲するが、正方形のフォーチュン座の一辺の長さ八〇フィートを、外側が六角形で内側が円形だと思われるこの劇場の場合には、さじき席外壁間の直径八六フィートにまで延長している。

　グローブ座の新設計図●4は、劇場の外形を六角形とし、それに内接する円（さじき席外側の壁）を考える。その円に四つの三角形を内接させ、その一つの底辺を舞台正面とし、その頂点を観客席正面とする。六つの他の三角形の頂点は客席の他の部分を指している。さじき席と平土間の間のしきりをなす内側の円の上に、七つの三角形の頂点に向きあって七つの出入口が示されている。これらは、古典期の劇場の座席間通路同様、三角形によりその位置が決められるさじき席の座席間通路の位置を印している。入来（イングレスス）と書かれたこのような二つの出入口がデ・ウィットの絵にみえる。これらは一階さじき席への実際の出入口ではないかもしれない。そこへは恐らく二階席以上の場合同様後ろから入場しただろうからである。だがそれらは七つの座席間通路のあった重要な七つの点を印していることには変わりがないのである。

　三つの他の三角形の頂点も、古典期の劇場同様、舞台正面一階の三つの扉の位置を決定する。古典期の劇場と違うところは、残りの二つの頂点が出入口を決めてはいないという点である。古典期の劇場にあっては、それらは袖からの出入口位置を印していたが、グローブ座においては、他の二つの出入口は二階舞台の、一階脇の二つの口の真上にあるからである。だからグローブ座における五つの出入口は、位置決定のためには三つの頂点しか必要としないということであり、これが複層型舞台に基づく、古典期の舞台からの逸脱の正体なのである。

　正方形の部分は舞台と楽屋の両方を含んでいて、六角形の外側の壁と背中を接している。楽屋の中も舞台の一部であるからして、正方形全体を恐らく舞台といってもよかろう。舞台正面の前方部は矩形をなし、土間中央までつきでている。この舞台の最前端が土間の直径上にやってくる。これも古典期の舞台の前舞台が合唱隊席の直径上にあるのと同様である。二つの丸い柱は舞台の被い、すなわち「天空」の先端を示している。これらの柱の基礎は、実際の柱の場所を示しながらも、フラッドの版画に描かれたのが劇場のどの部分であるかをも告げているのである。

　劇場へ入る扉の位置と建築上の詳細については、いかなる提案もしなかった。私の試みが基本的な幾何学的な形についての設計にすぎないからである。しかし私はヴィトルヴィウスの十二宮の三角形とフラッドの象徴的幾何学の方がやはり、これまでの復元作業が依拠してきた不明瞭な地図や契約書よりグローブ座の基本的設計に関しては、はるかに安全で確かな手引き書だと信ずるのである。

　グローブ座がいかにヴィトルヴィウスの正確な翻案であるかに気付くことは大変面白い。もしこの設計書をパラディオの書いた、ヴィトルヴィウスの劇場●5の設計書と比べてみると、両方の図とも

舞台と舞台建築を円との関係において解こうとし、また実際ほぼ似たやり方で解いているのがわかるのである。違うところは、グローブ座では観客を直立複層型のさじき席に坐らせ、また舞台も複層型である点だけである。またグローブ座の六角形の外形が、ヴィトルヴィウスの劇場設計の基本となった円形の中では不可能だった四角形をとりこむことを可能にしている点もあげられよう。

　この四角形のもつ意義は大きい。何故ならシェイクスピアの劇場を寺院や教会に関係づけているのがこれだからである。寺院について触れている第三の書で、ヴィトルヴィウスは両腕両足を伸ばした人間の形が四角形か円にぴったり内接すると書いている。イタリア・ルネサンスにおいて、ヴィトルヴィウスの四角形か円に囲まれた人間像は、小宇宙の大宇宙との関係を示す好ましい例となった。ルドルフ・ウィットノウアー☆5の表現を借りれば、「神の似姿としての人間が宇宙の調和を具現化しているというキリスト教の信仰を背景にして、四角形か円に内接するヴィトルヴィウスの人間像は、小宇宙と大宇宙の間の数学的調和の象徴となった。神と人間との関係の表現として、神の家を四角形とか円という基本的な幾何学にそってつくるというそれより優れた表現がありうるだろうか」というわけである。これがすべての偉大なルネサンスの建築家の先入観念であっただけでなく、グローブ座の設計者のそれもまた明らかにそこにあったのである。

　イギリス・ルネサンスの木造の劇場の祖先を宿屋の中庭にみる従来の理論は、いくつかのもの、さじき席とか平土間席を「中庭（ヤード）」と



呼ぶやり方は説明しえても、全体としては極めて不適切に思われ始める。大劇場を木造にする試み自体が古典期の影響の現われである。ヴィトルヴィウスは、ローマの「大衆劇場」の多くは木造だったと述べているからである。多くのロンドンの「大衆劇場」をみた外国人訪問者もまたそこに古典期の影響をみている。デ・ウィットはロンドンの「円形演技場」云々といっている。一六〇〇年にロンドンを訪れたある旅行者は、「古代ローマ式の木造」劇場でイギリスの喜劇をみた、といっている。そしてフラッドにより明らかにされたグローブ座の設計は、ヴィトルヴィウスについての知識だけではなく、イタリア・ルネサンスにおけるヴィトルヴィウスの解釈のされ方までをも知っていたことを暗示しているように思われるのである。

　イギリス・ルネサンスの最初の木造劇場は、ジェイムズ・バービッジ☆6により一五七六年にショアディッチ☆7に建てられた「劇場」であった。この「劇場」は新スタイルのすべての木造劇場の原型であった。おまけに、これは特にグローブ座の起源と深い関連性をもっている。「劇場」の材木がテムズ河を渡って運ばれ、一五九九年に設立された最初のグローブ座で使われたからである。もしイタリア・ルネサンス期におけるヴィトルヴィウスの復活がグローブ座の起源に与えた影響を探そうとするならば、それは「劇場」が建てられた一五七六年以前から既にえられるはずなのである。そしてシュートの建築書（一五六三年版）と並んで、イギリスにおけるかかる影響の出所は、フィリップ・シドニーとその一派の教師であったヘルメ

ス哲学者ジョン・ディーにあったのである。

一五七〇年（「劇場」建設六年前）に、大変重要な書物がロンドンでジョン・ディーにより印刷されている。ロンドン市民H・ビリングズレーによる、ユークリッドの最初の英語への翻訳である。この翻訳にはジョン・ディーによる大変長い英語の序文がついている。ディーはそこでプラトン的神秘主義的数の理論に基づきながらも職人への実際的効用をも配慮しつつ、あらゆる数学的科学を概説している。この序文でディーは、ヴィトルヴィウスから多くを引用している。人間を「小世界」として論ずるところでは、彼はヴィトルヴィウスの第三の書の、四角形または円に入った人間のことが述べられている第一章に余白で言及して、「ヴィトルヴィウスをみよ」と書いている。建築に関するこの序文の一部で、ディーは最も高貴な科学としての建築と、自己の職業の実際的機械的側面だけではなく、他のあらゆる知識分野にも通暁しておらねばならぬ普遍人としての建築家というヴィトルヴィウスの理論を紹介している。おまけにディーはここで「ローマ人ヴィトルヴィウス」という言葉だけではなく、「フローレンス人レオ・バプチスタ・アルベルトゥス☆8」という名にも触れている。ヴィトルヴィウスとアルベルトゥス二人に依拠しながら、ディーは完全な建築を非物質的なものとみている。「大工の手は建築家の道具」であり、建築家が心と想像力により決めたことを実践するものである。「そしてわれわれは心と想像力の中に物質的なるものを除いたあらゆる形を描くことができるのである」と彼は述べている。



イタリア・ルネサンスにおけるヴィトルヴィウスの復活の理想についての熱心な言及に満ちている。このディーの序文が、これまであまり注目を浴びなかったのは奇妙に思われる。恐らくこの無視は、ディーが「神秘的哲学者」だという偏見によるのであろう。しかし私の理解するところでは、R・ウィットノウアーはイギリスの建築理論についての近刊書にディーを含めるということである。

ディーは建築設計の詳細には触れない。しかし音楽を建築家が知らねばならぬ科学の一つとして論ずる際に、彼は古い劇場の一つの特徴、ヴィトルヴィウスが座席の下についていたという不思議な拡声器のことを次のように述べている。

「そしてまた彼〔建築家〕は音楽をも知らねばならない。規則正しい音楽と数学的音楽の両方を知らねばならない。……劇場で数学的秩序をもって……踏み段の下についている真鍮の管のことも……さまざまな音が……シンフォニーとハーモニーに従って並べられ、¼、⅕、一オクターヴの音程で回線を通して流されることも知らねばならぬ。俳優の普通の肉声がこれらの器管に達すると増幅され秩序だてられ、この増幅によりはるかにはっきりと楽しく観客の耳に響くようになるのであるから」。

俳優の音楽的な声についてのこの文章を読むと、シェイクスピア型の劇場の起源にわれわれが近づいたことを悟らされる。ジェイムズ・バービッジの職業は大工だったからである。だから、彼が自らの「円形闘技場」を建てることになった時、古代の劇場の音楽装置と建築家の心中の理想的形象を「大工の腕」がいかにつくりあげる

かを述べている序文のあるユークリッドのこの翻訳を、彼が使っただろうとは考えられないだろうか。

　ここに姿を現わすのは巨大な主題である。私がそれについて語りうるのはほんの僅かなことでしかない。ディーはこの序文でルネサンスの数の理論を与えている。数学的科学の実際的応用面も念頭にあり、彼は職人に向かって話しかける。ディーが序文でしばしば触れている事実だが、これらの科目は大学の教科目には含まれていない。だからエリザベス朝における真のルネサンス的建築である木造の劇場建築は職人、ジェイムズ・バービッジのような大工の手に委ねられることになるのである。それに、古典期の劇場と中世の宗教的劇場、複層型舞台を結びつけることによりヴィトルヴィウスを翻案したのも、（恐らくディーの忠告をうけた）バービッジではなかっただろうか。そしてシェイクスピアの劇場をして古典期の劇場にみられた俳優と観客の直接的接触と、古い宗教的劇場がもっていた精神的レヴェルの階梯の暗示とをともにもったすばらしい劇場たらしめたのは、この翻案だったのである。

　最初のグローブ座は最初の「円形闘技場」がつくりだした伝統を維持していたとはいえ、あくまで新しい劇場であり、一般には最良で最も成功をおさめた劇場と考えられている。これはシェイクスピアが株主の一人だった劇場であるから、彼がその設計に何らかの影響を与えたことも考えられる。そしてグローブ座は（第二グローブ座についてのフラッドの考察から判断すると）、シェイクスピアの劇場がヴィトルヴィウスの模倣ではなく翻案であった事実を示している。舞台正面が古典的建築から銃眼、張り出し窓つき館に変わった点は別としても、複層式舞台というのが根本的変化であった。古い宗教的劇場は、地獄、煉獄、天国というレヴェルとの関連において、人間の魂の精神的ドラマを上演した。グローブ座のようなルネサンスの劇場もまた精神のドラマを表現した。しかしその仕方が、宗教的真実に、世界、「世界という建築」を通して接近するというルネサンス流の考え方に変わったのであった。

　シェイクスピアの劇場はヴィトルヴィウスの翻案に基づくすばらしい劇場であり、真のヴィトルヴィウス的性質をなくしてしまった額ぶち舞台よりはるかに優った舞台であった。しかしこの額ぶち舞台をもつ劇場が数世紀間にわたってグローブ座的タイプの劇場にとって代わることとなる。というか、フラッドの版画が出版された時には、既に代わってしまっていたのである。フラッドの劇場の好みは古臭いものであった。一六〇四年にイニゴ・ジョーンズにより宮廷でつくられた額ぶち舞台は、一六一九年までにはグローブ座を時代遅れのように見させ始めていたからである。

　「世界はすべて劇場である」。フラッドはこの人口に膾炙した言葉の再検討をうながしているのである。誰もこれまでは、あの今は消失した木造建築の設計者たちが宇宙的均衡の深奥になど通じていると考えてもみなかった。しかしベン・ジョンソンは疑いもなくこのことを知っていた。だから彼は最初のグローブ座の黒こげになった残骸をみた時に、「ほら、ここに世界の廃墟がある」と叫んだのである。

「小宇宙と大宇宙の照合、宇宙の調和ある構造、数学的象徴を通しての神の理解についての信仰——その根を古代にもち、中世の哲学や神学の明白な教義であったこれらの互いに密に結びついた観念は、ルネサンスにおいて新しい生命を獲得し、ルネサンスの教会にその視的表現をみたのである」。ルドルフ・ウィットノウアーは、ルネサンスの教会における円形の使用を論じている。彼はアルベルティから引用しているが、このアルベルティは、その作品から証明されるように、円形は自然に最も愛された形であり、また「自然は神」なのであるから最良の師でもあるといっている。アルベルティは教会の形として九つの基本的な形を推奨しているが、そこに含まれる六角形、八角形、十角形、十二角形はすべて円により決定される形である。グローブ座の設計者は彼らの宗教的劇場の形として六角形を選んだのであった。

フラッドはもう一つの事実、世界という劇場は磁石のどの方向を向いていたかを教えてくれている。これらは舞台の版画に面している「天空」の図表●3に記されている。東（オリエンス）が上に、西（オクシデンス）は下にある。これらの「天空」が舞台を被う時、舞台は教会の聖壇のように劇場の東のはずれにくることがわかるのである。

フラッドの与えてくれた新事実は、シェイクスピアの劇の実際の上演方法の理解のためだけでなく、異なった層で演ぜられた場面のもつ相対的な精神的意義の解釈にも使えるのではないかという考えが浮かんでくる。シェイクスピアの舞台は、古い宗教的舞台のルネサンス的・ヘルメス学的変形だったのであろうか。その三つの層（フラッドは何らの情報をも与えてはいないが、「天空」の上には三階もあった）は三重の性格をもった世界を通してみられる、神的なものと人間的なものとの関係の表現なのではないだろうか。基本的な地上的世界は人間が自らの役割を演ずる四角の舞台であろう。丸い天上の世界がその上にぶらさがっている。占星学的に人間の運命を決定するものとしてではなく、神的なるものの痕跡、「形相の影」としてである。この「天空」の上に天空という媒体を通って流出し、そこへの上昇は下降と同じ過程、自然界を通って行なわれる形相だけの超天上的世界があるのであろう。

影があまり濃くない、つまりより高い精神的意義をもった場面は、高いところで演じられる。ジュリエットは部屋からロミオのところに現われる。クレオパトラは彼女のエジプトの廟の高いところで死んでいく。プロスペローは「天空」下の、役者にはみえないが観客にはみえる「高いところ」に現われた。『あらし』は最初にグローブ座で上演されたのか、国王一座の俳優たちが一六〇八年に獲得した、聖ドミニコ会の古い修道院内につくられた劇場であるブラックフライヤーズ座で上演されたのかわからない。しかしブラックフライヤーズ劇場には疑いもなく「天空」があった。だからプロスペローが最初に現われた「高いところ」がブラックフライヤーズ座であれグローブ座であれ、彼の出現は、形相の影の領域を超えて至高の統一的ヴィジョンの高みにまで登った慈悲深い魔術師の神格化として、非常に印象的なのである。

この章も終りに近づいたところで、私はこの章をこれまでえられ

なかったシェイクスピア的タイプの劇場の復元資料を利用する最初の試みとみなしていたことを強調しておきたいと思う。この資料とは、第一に、フラッドの記憶大系にある版画であり、第二に、ビリングズレーのユークリッドの翻訳へのディーの序文であるが、第二の資料は、「最初のイギリス人のヴィトルヴィウス」は（イニゴ・ジョーンズではなく）ディーであり、従って最初のエリザベス朝の劇場とその後に続いた劇場の設計者にヴィトルヴィウスの影響がありえたことの証拠として使うことにある。この章は専門家の批判検討をうけるだろうが、それによりこの問題自体が、私がなしえた以上の進歩を疑いもなく遂げることと思う。まだまだ今後に残された研究は多く、殊に、フラッドの作品がドイツのはずれで出版された事情（これがわかると劇場の版画の作者のことがわかってくる）とディーとフラッドに及ぼしたヴィトルヴィウスの影響が大きな課題である。

私はできるだけこの章を短くしようと努めてきた。記憶術の歴史を扱った本書が統一を失うことを恐れたからである。しかしこの章は本書に不可欠の章であった。フラッドの記憶大系と実際の劇場との関係が理解されるのは、この記憶術の歴史のコンテクストにおいてだからである。シェイクスピアの劇場への道をみつけえたのも、記憶術の歴史を厳密に追求したが故である。この異常な経験も誰に負っているかといえば、ケーオスのシモニデスやスケプシスのメトロドロス、「トゥリウス」やトマス・アクイナス、ギウリオ・カミロとジョルダノ・ブルーノらに負っているのである。なぜなら、いかにわれわれが（バーンハイマーのように）フラッドの版画に魅せられようとも、記憶術の歴史を辿って長い道のりを下ってこなかったら、その魅力の何たるかを発見できずに終っただろうからである。われわれがグローブ座をその埋もれた場所であるフラッドの『二つの世界の歴史』から発掘できたのは、記憶術の歴史を辿る間に鍛えられた道具があったればこそなのであった。

そしてグローブ座は実際に三世紀半もの間そこに埋もれていたのであった。となると、ここにブルーノの記憶の印を研究していた時にたえずわれわれを悩ました疑問が頭をもたげ始める。これらの風変わりな秘教的記憶大系は、秘密を隠すためにわざと不可能で不可解につくられたのだろうか。フラッドの十二宮に二十四の記憶の劇場を配置する大系は、ジェイムズ一世のようなその道の奥義に通じている人にしかそこにグローブ座への言及があるのがわからないように入念に細工された玉手箱のようなものではなかったのか。

前にもいったように、ルネサンスにおけるヘルメス学の伝統は、後期ルネサンスではますます秘伝的色彩を強めていったけれども、神秘的記憶大系は全くの暗号とうけとられていたわけではない、と私は思う。神秘的記憶はルネサンス全体に属しているのであり、ジョルダノ・ブルーノがイギリスにもちこんだのは想像力への内的刺激の秘密であり、全体としていくぶんヘルメス学がかったルネサンスだったのである。そして私はシェイクスピア形成の基本的要素をブルーノの訪問と彼の『印』によりひきおこされた「懐疑主義」論争にみたいと思う。私はまた二人のイギリスのヘルメス哲学者、ジ

ヨン・ディーとロバート・フラッドはイギリスのルネサンスに興味を抱いている人の関心の対象から除外されるべきではないということもいっておきたいと思う。彼らが無視されていたが故に、シェイクスピアの秘密がわからなかったかもしれないからである。

記憶の印の最後にグローブ座が現われることは、何の前触れもなしに提出されたら、理解されず、信じられもしなかったであろう。しかしそれは記憶術の歴史の中に明瞭な歴史的コンテクストをもっているのであり、この章を閉じるに当たり強調しておきたいと思うのはこの点だけである。

私がはっきりした、または満足すべき解答を与えられない問題は以下のようなものである。神秘的記憶とは何か。可知的世界の物質的類似を形成するかわりに、ジョルダノ・ブルーノが自らの生涯を献げたような、壮大な想像力の訓練による可知的世界把握のやり方は、人間の心理をして以前よりより広範囲にわたる創造的想像力の成果をうながすものであろうか。そしてこれがルネサンスの秘密であり、神秘的記憶とはこの秘密を指しているのだろうか。この問題の解決を私は他の人々に委ねたいと思う。

☆訳註

1――ロンドンのテムズ河南岸サザック地区にある地名。グローブ座のあったところ。

2――Johannes De Witt＝一五九〇年代にロンドンを訪れたオランダの学生。訪問中にスワン座のスケッチを描いたが、現存するのは友人アレンド・ファン・ブッシェルのその複製。

3――John Willis＝フラッドの記憶の劇場に大きな影響を与えた『記憶術』（一六一八）の著者。「記憶室」の概念はこの書物に現われている。

4――Marcus Vitruvius Pollio 紀元前一世紀から紀元一世紀にかけて活躍したローマの有名な建築家。古代建築理論の集大成ともいえる『建築について』（一〇巻）の著書がある。

5――Rudolf Wittkower＝一九〇一年生まれのドイツ・イギリス関係の美術史家。

6――James Burbage（一五三〇頃～九七）指物師出身のイギリスの俳優。「劇場」の創設者。二人の息子はともにシェイクスピアの朋輩の俳優。

7――ロンドン東部の市壁の北側。イギリス最初の大衆劇場、「劇場」の建てられたところ。

8――Leon Baptista Alberti（一四〇四～七二）イタリアの建築家、音楽家、画家、ヒューマニスト。ヴィトルヴィウスの影響を受けながらも、最初の近代建築理論を完成した人。アルベルトゥスはラテン語読み。後出のアルベルティと同一人物。

＊紙数の都合により、この章のうちごく一部を、全体に差支えなきよう割愛させていただきました――編集部。

**Fludd's Memory Theatre and the Globe Theatre.**
by Frances A. Yates. in *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1966. © Frances A. Yates 1966.

# 伝統の媒体としての詩的象徴

## ブレイク＋シェリー＋イェイツ

K・レイン
出淵博訳

一九六八年という今年をあらわす数字はキリスト教時代の起源に我我を結びつけるが、今年のエラノス学会総会の主題『伝統と現代』はどんな詩人にとってもひとつの問題以上のもの、つまりある危機をはっきりと定義している。この一九六八年という年数はひとつの伝統のなかでの我々の位置を肯定している。だが果たして我々はまだキリスト教文明の範囲のなかにいるのだろうか？　そして、もしそうだとして、これから先どの位の時間が残されているのだろう？　我々のうちの何人かがまだその範囲内にとどまり、その他の人びとはとっくにそこを抜け出してしまったキリスト教ヨーロッパ文明と我我との間を新しい第一年が引き裂く日がいつ来ないとも言えないのではないか？　我々は古い周期の最後の生残りなのだろうか？　それとも新しい周期の最初の者たちなのだろうか？　そしてこんなにあやふやに生残っている古い文明が、プロティノス学派や後期プラトン派のように、二千年間の成熟した智恵の最後の美しい花を咲かせ、しかも古代の知識の種子が失われないでいるようなことが可能だろうか？　こうした疑問が頭を擡げてくる。最初の一時間、私はイギリスの詩人たちの作品に反映している変化の危機について語り、次の一時間には、詩の象徴のなかに予見できる限りの新しい周期の本質について語ろうと思う。

ある意味で、過去を未来に結びつけるのは現在の仕事である。そして、あるひとつの時代がいつ何時（なんどき）ひとつの文明や学問全体を危機に陥れないとも限らない。幾時代にも亙る蓄積が過去によってそれぞれの世代に委託され、その時代の宝を未来の役に立てるよう譲り渡される。けれども我々は誰しも現代ふたたび強い象徴になった古代人たちの《大年》☆の周期が終末にきているという、これまで先例のない状況をいま感じとっている。その象徴のなかにW・B・イェイツの詩的な思想（これは、彼の初期の師匠とも言うべきシェリーやブレイク以後最高のものと私は考えている）が含まれており、彼の優れた散文作品『ひとつの幻想』の主題となっている。この作品は一九二八年にはじめて読んだ読者たちには晦渋な作品だったが、一九六八年の読者には直接ぴんと響くものがある。イェイツは、彼の最もよく引用される詩のひとつ「再来」★1のなかで、絶えずひろがってゆく螺旋状を描くプラトン流の世界の革命のイメージをつかって文明の転換点の主題を明らかに打ち出している。

ひろがる環を描いて廻りながら
鷹は鷹匠の声を聞くことができない。

ぎりぎりの極限にまで達してしまい、キリスト教の時代はいまや反
キリスト教の時代に席を譲ろうとしている。

……しかし僕は知っている
二十世紀に亘る石のような眠りが
揺り籠によって目醒されて悪夢となったことを
そして、荒々しい獣が　やがて時満ちて
生まれ出るためにベツレヘムの方ににじり寄りはじめて
いることを

つまり、黙示録の大いなる獣、新しい周期の霊である。

　このさし迫った変化はいつの時代も詩の主題となっている無常感以上のものである。スペンサーは十六世紀末に彼の最もすぐれた詩章の主題である深い無常感を味わった。けれどもスペンサーは、歴史の枠を越えた牧歌的世界でいつも讃えられている自然の古い円環の形式のなかで彼にのしかかる変化の影を、すべて含みこんでいる。そしてスペンサーの作品はイギリスの詩のなかでこの変化を表現した最後の詩だ。

……あらゆるものは固定を嫌い
変化する、けれども正しい軌道をとれば
初めの状態から逸れることなく
変化によってその存在をひろげ
遂には自分自身に立ち戻り
宿命によって自らの完成をなし遂げる。★2

スペンサーの無常感(ミュータビリティ)はイェイツの突然変異(ミューテイション)とはまったく異質である。《大年》は、我々が四季の循環とか世代の継続として経験する自然に属するものではなく、あまりに大きすぎて、いつ回帰してくるのかも判らず、全貌をつかむことも不可能な歴史に属している。シェイクスピアの場合、何かとりかえしのつかない栄光の終焉が、謎めいた詩『不死鳥と雉鳩』のなかで「子孫を残さない」象徴的な死によって示されている。

真実は見えるだけ、だが実在しない。
美は傲りたかぶる。だが彼女ではない。
真実と美とは葬られたのだから。

もし長寿の鳥、不死鳥が文明を形成する精神だとすれば、シェイクスピアは自らひとつの時代の終りを告げ、十七世紀初頭のイギリス詩人たちの特徴である哀悼の主題を導き入れているのだ。彼らは花が凋(しぼ)むとか、愛する仔鹿が死ぬとかといった個人的な悲しみのなかに、とり返しのつかぬ喪失感を投影したのだから。

イェイツはシェイクスピアの生まれる数年前に、ヨーロッパ文化

の統一の崩壊が始まったと考えている。けれども世界の変革が詩人たちの想像力を占有するようになったのは十八世紀後半になってからのことだ。歴史的な事件よりも、こうした事件をつくり出した原型におそらく霊感を得て、ブレイクは「新しい天国は始まった」と宣言し、「永遠の地獄が復活した」★3 とつけ加えたのだ。ブレイクの生まれた一七五七年という年を「天国の」あるいは内なる世界の新時代の始まりと宣言したのはスウェーデンボルクだった。スウェーデンボルクは著作のなかで歴史的円環という古くからある主題を復活したが、これを彼は一連の教会によって象徴した。教会はそれぞれ新しい霊的な洞察力のなかに生まれるが、時が経(た)つにしたがって進化し、ついには涸渇してしまうと言うのである★4。スウェーデンボルク流の新しい教会は「人間としての神」の究極的な現われ方、つまり一種のキリスト的人間主義になるべきものだった。そしてブレイクはスウェーデンボルクから彼の独特な用語「神的な人間性」を採ったのである。スウェーデンボルクもブレイクも、アダムやユダヤの族長たちから周期の終りに至る全部の人間歴史にまたがる象徴を構築した。そして時間を線状と考える一般のキリスト教的な考えとは逆に、二人ともスウェーデンボルク流の二十七の教会を古代人たちの《大年》の円環状の象徴と結びつけた。ブレイクはこれらの教会を説明するのに次のような一行で締めくくっている。

　そして、ルターの終るところからアダムは永遠の円環をふたたび始める★5

　ブレイクは「予言者めいた」神話的な詩でスウェーデンボルク流の新しい時代の救世主の象徴をつくりあげるが、これは『生まれたての恐怖』オーク★6 という、炎のような手足と燃え熾(さか)る髪をもち、古い秩序を破壊する運命を担った嬰児である。ブレイクの再来は、イェイツの場合と同様、キリスト教文化圏の価値を全部ひっくり返そうというものだ。つまり、平和ではなくて剣であり、愛(エロース)でなくて勇気(アレース)なのである。歴史的な円環を主題にした奇妙な象徴詩『精神の旅人』★7 のなかで、ブレイクはこれら二つの相反する原理の交替について述べている。キリスト教時代の始まりは「暗鬱な悲しみのうちに孕まれ、歓びのうちに生まれた」嬰児によって象徴されている。そしてこの周期の終りには、反キリストが現われる。

しかし、彼らが眉をひそめる嬰児を見ると
畏(おそ)れが広い範囲にひろがり
彼らは叫ぶ、「みどりご！　みどりごが生まれた！」
そして蜘蛛手に逃げまどう
なぜなら、この眉をひそめる姿に手を触れるものは
腕が附け根まで萎えるのだから。
獅子も猪も狼も咆えながら逃げ去った。
そしてあらゆる木が実を落とした。

これはヨハネ黙示録を典拠にしており、その一節には時の終りに「天の星は無果花の樹の大風に揺られて生後(なりおくれ)の果の落つるごとく地に落ち」と書かれているのだ。ブレイクの恐るべき子オークはエサウのように赤く毛深く、自分を縛っている手枷(かせ)をこわす。フランスの場

合のように革命の勢力は、ルソーの有名な警句にある、人間は「いたるところで鎖につながれている」という、その鎖を断つことになった。スウェーデンボルクの著作★8ではヤコブとエサウの二兄弟は精神的なものと肉体的なものと二つの相反する原理を象徴しており、二人は交互に支配している。エサウが支配するというスウェーデンボルクの予言がブレイクの毛深い肩の赤い「生まれたての恐怖」オークの神話を生み出す材源のひとつとなり、ついでイェイツの「荒荒しい獣」の先駆となったのだ。イェイツは『ひとつの幻想』★9のなかで『精神の旅人』について書いて、こう言っている。「環はただひとつの運命にしばりつけられた象徴的な子供たちの誕生を表現したものである。我々がこれを考えるとき、キリストやヨハネの一生を再現する。彼らはキリスト教の時代に象徴されていて、キリストは歓びのうちに孕まれ、悲しみのうちに世に生まれ、ヨハネは秋に孕まれ、真夏に世に生まれる。つまり、悲しみのうちに孕まれ、歓びのうちに生まれる。コヴェントリー・パットモアは教会がキリストを超自然的な愛、ヨハネを自然な愛と呼ぶ権威をもつよう主張し、レオナルド・ダ・ヴィンチがディオニュソスをヨハネのように、ヨハネをディオニュソスのように描いたことに気づいて喜んだ」。だからイェイツは「復活」のなかで復活――キリスト教時代の始まり――をディオニュソスの象徴的な死の脈絡のなかに位置づけたが、ディオニュソスはブレイクの赤いオークやイェイツ自身の「荒々しい獣」となって帰ってくる。

ブレイクの『精神の旅人』はイェイツの思想に深い影響を及ぼし、『ひとつの幻想』★10のなかで、この詩に何度も言及しているくらいである。イェイツの書いているところによると、キリスト教時代の初めに、「『みどりご！ みどりごが生まれた！』」★11という叫びで混乱と喧騒をつくり出した不合理な力」があり、これに先立つまったく逆の時代、ローマの内乱の時代には数多くの凶兆があった。そして「最も大きな驚異は、静かな澄みわたった空から喇叭の音が響きわたった。エトルリア人たちはこの喇叭は『時代の変異、世界の大革命』を意味していると主張した」★12。当時もいまと同様、世界が変化の真只中にいると感じられたのだ。「スーラの時代、喇叭が空に鳴りわたると、プルタルコスによればエトルリアの賢人たちは、一万一千年に及ぶエトルリアの周期が終ったことを宣言し、『別の種類の人間たちが世に現われる』と語った」★13。プラトンもヤコブとエサウの神話に匹敵する「黄金の種族」と、それにかわって世の中を支配する「地から生まれた」人種たちの神話をつくり出した。これら二種族の交替はヘレニズムのあらゆる歴史神話の基礎となっている。ひとつの文明にとって終りであるものが別の文明にとっては始まりなのだ。エトルリア人たちは彼らの滅亡を予告する喇叭を聞いたが、ウェルギリウスはアウグストゥス帝の治世下に別の人種たちの到来を黄金時代として寿ぐことになる。「周期は華やかな装いのもと新たにはじまる。処女アストレイアは訪れ、サトゥルヌは訪れ、天の高みより新しい人種が世に下る」★14。だから狂喜する為政者たちによって先触れされた現在の世界革命は、イェイツにとって（彼がパリでジャリの『ユビュ王』の初演を

見た感想によると）「野蛮な神」の支配だったのである。

まったくの無秩序が世にはびこり
血に汚れた潮がひろがる★15

ウェルギリウスが自分の意図をはっきりと意識していたか、いないかは別として、ヘレニズムの終末とキリスト教の到来という二つの事件は彼の予言を実現させることになる。シェリーは革命と新しい時代の側に立っていたので、キリストを専制君主、地から生まれたプロメテウスを新しい文化的な英雄と見た。そして彼はヘブライ神話、キリスト教神話のなかで非難された蛇を善意ある大地の象徴と見る一方、鷲を飛翔する精神性の象徴、天の専制の象徴と見ていたので、彼の劇詩『ヘラス』★16 の合唱のなかでウェルギリウスの予言を次のように敷衍している。

世界の偉大な時代はふたたび始まり、
黄金の年はまた廻って来た。
そして大地は蛇のように
古びた冬の衣を脱ぎ去る。
天は微笑む、信条と帝国はかすかに光る、
まるで解けてゆく夢の残骸のように。

ブレイクよりも一世代若いプラトン主義者のシェリーは新しいヘレニズム文明の再来を望んでいたのである。

はるかに輝かしいヘラスは山を持ちあげた
はるかに澄明な波の間から。

そして彼が夢みたのは黄金時代である。



はるかに高邁なアルゴー船が大海を切り裂いて進む
後の世の賞品を満載して。
もうひとりのオルペウスがふたたび歌い、
愛して、嘆いて、そして死ぬ。

イェイツはキリスト教時代の始まりを主題にした戯曲『復活』★17 のなかでウェルギリウスやブレイクやシェリーを検討し直し、シェリーの象徴をまったく逆にして、彼に反論を加えている。

もうひとつのトロイが起こって、亡びなければならない
もうひとつの血統が鴉を育てなければ、
もうひとつのアルゴー船の彩られた舳先が
もっとけばけばしい安ぴか玩具を目指して行かなければ――

イェイツの戯曲はキリストの復活をディオニュソス神話とのつながりで見ているが、ディオニュソスは毎年生贄にされては復活するので、ヘレニズム神話のなかでは歴史も含めてあらゆる死と再生の円環的な革命を象徴している。イェイツの思想に重大な影響をあたえたブレイクの『精神の旅人』はイェイツ同様、一部分ディオニュソスの循環神話にもとづいており、ブレイクはこれをトマス・テイラーの『エレウシスとディオニュソスの祭儀の考察』を読んで知っていたらしい。この著作はイェイツも読んでいたが、彼はブレイクに劣らず折衷主義者なのでこの主題に関係のある神話や象徴は手あたり次第漁りつくしたのである。この三人の《大年》をあつかった詩人たちは象徴に対して三者三様の受けとり方をしている。シェリーは、彼が夢みていたユートピアを運び去る環を、できることなら止めたいと思ったことだろう。

ああ、止まれ！　憎しみと死がもどってこなくてはならないのか？

止まれ！　人は殺し合いをし、死ななければならないのか？
止まれ！　苦い予言の壺を
澱（おり）まで飲みほすな！★18

イェイツは

行為や仕事が粗野になるにつれ、魂も粗野になる★19

ということを知っていたので、やがて時が至り、革命になると確実に

職人や貴族、それに聖者、みんながまた
流行（はや）らぬ環のうえを走りはじめる

ということに安らぎを感じていた。

　ブレイクは足早な詩行のなかを〈精神の旅人〉に休ませもせずに完全に円環を一巡して連れ歩いており、詩全体の基調となっている冷静な陽気さといった気分で周期を一巡して、周期は永遠に廻りつづけるが、あらゆる終りが新しい始まりだという肯定に達する。

そしてすべてはなされた、私が言ったように

プラトンの『政治論』はこのエッセイにとっては《大年》についてのヨーロッパ思想の源泉と考えられるが、彼は黄金の人種たちと地から生まれた人種との交替を決して等価値をもったものと見做してはいない。黄金時代には至高の神サトゥルヌが世界を支配し、その時代は天国の状態であり、霊が支配している。それが逆転した時代には神は支配権を放棄し、世界を好き勝手にさせておく。あるいは別の神話によれば、ユピテルに支配権を委ねるというが、このユピテルはシェリーの言う専制君主であり、別の名前を使うとブレイクが



「きわめて残酷な存在」と呼んでいる造物主（デミウルゴス）、イェイツの言う「野蛮な神」である。「地から生まれた」人種がいまや最高の権力を握り、その結果、物質主義の時代がはじまる。「だがあなた自身は」とプラトンは結論を下している。「ユピテルの支配下にあるという現在の生活の状態がどんなものであるかよく判ったと思う。けれどもあなたは最も幸福な者たちを裁くことができるだろうか。あるいはそういう気になれるだろうか？」――たったひとつの答えしかみとめないようなソクラテス風の質問である。

　ウェルギリウス、ブレイク、ソクラテス、そして現代ではイェイツはそれぞれ――スウェーデンボルクが行なったように――〈大年〉の象徴を歴史に関係づける試みを行なった。これはもちろん、象徴は歴史ではないという、まさにその理由で、厳密な意味では不可能である。我々に言えるのは、象徴自体、関わりのある時期があって、ある時代の突然変異の感覚が想像力を占めるようなときに、再び姿をあらわし、そして以後、我々が生きてきたこうした時代のなかでは十八世紀になってはじめて革命の衝撃がヨーロッパ文明をぐらつかせたということだ。

　しかし、プラトンはこうした交替を必至のものと考えていた。もともと本質的に文明には盛衰があって、目指していたもの、当然そうなるべき筈のものにならないために終焉になるというよりも、目指していた目標を達成して終るということの方がふつうである。当初に播かれた種子がことごとく実を結び、あらゆる魂が必要なだけの数の再生を得たときには、「宇宙の支配者はいわばこの舵の把手

を取り除けて」去る。そして、こうしたことが起これば、「一部分を治める神々はみな、いま何が起こったかを知り、再び世界の一部からその神の憂慮を取り除くのだ」★20。だから現在、偉大なことばかりでなく些少なことまでが、ヨーロッパのキリスト教文明をつくり、それだけでなく世界中のあらゆる伝統的な文明をつくりあげた形成する精神の消滅を証言している。中国や日本、チベットやインド、あるいはヨーロッパの古い文化の崩壊を嘆いてみたところでこうした成り行きを阻止することは不可能なようだ。スウェーデンボルクはものの本質においても、有機的なあるいは精神的な生活においても、歴史の相連なった相での〈教会〉においても循環的な盛衰があると見る点ではプラトンの顰みにならっている。というのは、あらゆるものが形成する精神の衝動から生まれ、それが具体的な姿をとり、もとのみずみずしい衝動を使い果たしたあげく、硬ばった形式主義に堕してゆくからだ。ブレイクの『精神の旅人』は歴史のなかでのこうした成りゆきをみごとなスウェーデンボルク調で述べた詩である。

　イェイツは『復活』★21 の最後の合唱で、この円環的な成りゆきが避けられないという理論を表現している。

人が尊ぶものはすべて
一瞬か一日かもつ。
愛の歓びは愛を追いやる。
画家の刷毛は彼の夢を台なしにする
伝令の叫び、兵士の足音は



栄光と力をつかいはたす――

この考えは歴史的な循環についての伝統的な理論と呼ばれるべきもので（イェイツはこれをエムペドクレース、ヴィーコ、スウェーデンボルク、ブレイクから学んだ）、イェイツの象徴的な仮面マイケル・ロバーツを通じてあらわされている。マイケル・ロバーツは彼の神話体系のなかでは、ユングのいわゆる〈賢い老人〉型人物を代表し、『ひとつの幻想』★22 のなかでは象徴を次のように説明している。

「文明は燃えつきた燈芯のように光を出し切ってしまったとき終るが、我々の文明も終りが近いということを私は証明しただろうか?」「あるいは変形かね」とアハーンが訂正した。私はみんなを代表して言った。「君は文明が燃えつきて、我々の文明が終りに近いことを証明した」「というよりも変形だね」とまたもやアハーンは訂正した。「もしちがった答え方をしたとすれば」とロバーツが言った。「ぼくは君を追っぱらっただろう。ぼくたちはやがて訪れる恐怖を考えるためにここにきているのだからね」

　たぶん我々がここにきているのも同じ目的でだろう。もし詩人が本当の神託で、我々が本当にすべてが顛倒するような激変の瞬間、時代が全く更新される瞬間に生きているのだったら、神話的ですらない〈二つの文化〉についていくら語ってみても、不充分にちがいないように思える。こうした環が逆向きになる瞬間には、我々の伝統や現在に対する関係は先例のない性格を帯びざるを得なくなるのだから。

私が伝統ということばをはじめて聞いたのは一九二〇年代、ケンブリッジの学生時代だった。このことばは当時T・S・エリオットのエッセイを通じて普及したのである。一九一七年に書かれた、よく引用されるエッセイ『伝統と個人の才能』のなかでエリオットは伝統を一連の〈記念碑〉に擬（なぞ）らえた。この譬喩は墓地という意味が籠（こ）められているので重苦しい感じがする。

現在ある秩序は新しい作品が現われぬうちは完璧であるが、斬新な作品が加わったあとでもその秩序を持続させようとすれば、現在の秩序全体をたとえわずかにせよ変えなければならない。こうしてひとつひとつの作品の全体に対する関係や釣合いや価値は修正される。これが古いものと新しいものとの調和なのだ。ヨーロッパ文学やイギリス文学の形式の秩序についてのこうした考えに賛成する人はだれしも、現在が過去によって方向づけられると同様、過去も現在によって変えられるということを、途方もないことだとは思わないだろう。……ある意味で彼は過去の尺度によって裁かれることは止むを得ないとみとめるだろう。

エリオットの伝統観はまずなによりも歴史的なものである。歴史は伝統の集合体であると共にその尺度でもある。「ある人が言ったことだが、物故した作家が我々と縁遠いのは我々が彼らよりよくものを知っているからだ。その通りにちがいあるまい。彼らは我々の知っている存在なのである」。伝統はこんなふうに考えると絶え間ない蓄積、宝の山になり、我々は、精神や文明が家のように家財道具をむやみに集めているような感じを持たざるをえない。ブレイクはエリオットが理解できなかったもの、というよりも認めたがらなかったものをよく理解していた。つまりこの累積する過程に伴う精神的な衝動、嬰児として生まれ、年老いてゆく精神的な衝動の挫折を理解していたのである。

年老いた影はすぐに薄れてゆく
地上の小屋のまわりを彷徨（さまよ）いながら
孜（し）々として手に入れた
金銀財宝に満身飾られて★23

後年エリオットは『文化の定義についての覚え書』★24のなかで、それなしには高度な文明は不可能な三つの条件をあげている。まず第一番目のものは（たんに企てられたものでなく、成長してゆく）有機的な構造で、これはひとつの文化の内部で文化を代々伝えてゆく力をあたえる。そのためには社会的な階級が存続することが必要になる。第二番目はあるひとつの文化はいくつかの地方的な文化に地理学上分析できるものでなくてはならない。これは地方主義の問題を提起する。第三番目は宗教における統一と多様性の均衡、つまり、原理の普遍性と、崇拝と信仰の特殊性との均衡である。

言うまでもないことだが、これら三つの条件は、このことばが書かれた一九四八年以後、この世界から急速に姿を消し、エリオットの議論の文句が現在の状況を解決するよりもむしろ嘲っているように聞こえるまでになった。ことにこれが一層今日にあてはまるだけに、かえって苦いものに思われるのだ。エリオットは衰頽する文明を弁護して、エトルリア人のように、「別の種類の人間たち」が世界に登場するのを目のあたりにしながら、ただ絶望的な忠告をすることしかできない。「我々はいくらかの確信をもって次のように主

張できるだけだ。我々の時代は衰頽の時代である、文化の水準は五十年前よりも低くなっている、この衰頽の証拠は人間活動のあらゆる分野に著しい、と。文化の頽廃がこれ以上進まず、もう文化などないといってもいいような時期がある程度続くことが予想されないという理由は私には見あたらないのである」★25。一九四八年にすらも、これは不吉なことばだった。現在の我々にはこれはまるで荒涼とした海辺に打ちあげられた瓶入りの、溺れた水夫の最後の伝言のような響きをもっている。

デイヴィッド・ジョーンズは、エリオットによってジェイムズ・ジョイス、エズラ・パウンド、そしてエリオット自身とともに四人組の一人としてあげられた存在だが、エリオットと同じ悲観主義をもっている。彼は一九五七年、彼の言う〈断絶〉について次のように書いている。

> 一九二〇年代の終りから三〇年代初めにかけて、私の最も親しい友人たちの間で我々が〈断絶〉と名づけたものについて議論がなされたものだった。我我はこう名づけられた現象を見つけることはできなかった。たぶん一世紀くらいの間、これはいろいろな人びとにとっていろいろな点で明らかだったが、いま大方の人びとにとってはっきりしたと私は思う。あるいは少なくとも大方の人びとは、十九世紀に西欧人が、三十八度線と同様、目にこそ見えないが、冥府の川のごとくのっぴきならないと思われるルビコン河を渡ってしまったことを、今はっきりと悟ったのである。

この一節はジョーンズの叙事散文詩『呪われた人（アナテマータ）』★26の序文からとったものだが、この作品の主題はまさにキリスト教文化圏の完全性と統一性、キリスト教文化圏内でのイギリスである。イギリスという、時間の点でも場所の点でも最も中心をはずれた地域が、キリスト磔刑の日の十字架という中心軸（イェイツの『復活』の場合もそうなのだが）に統合されている。カトリックであるデイヴィッド・ジョーンズは自分を完全にヨーロッパのキリスト教文化圏に帰属させてきた。キリスト教はジョーンズにとって、エリオットの場合と同様、伝統と同義語なのである。これはキリスト教を棄教したジョイスにとっても同じだし、棄教しながらも文化をとったパウンドについても同じことが言えるだろう。

ケンブリッジでの学生時代、私がはじめてエリオットの、宗教の上ではカトリック、政治の上では王党派、そして文学の上では古典派という伝統観に出会ったとき、はなはだ逆説的になるが、私はまったく異質な考え方だという印象を受けた。もし伝統がエリオットのいうように、過去がたえず未来によって変えられる歴史の過程だとすれば、シェイクスピアからブレイク、シェリー、エドウィン・ミュア、ヴァーノン・ワトキンズとつづく、ロマン派、プロテスタント、民主主義者というイギリス詩の真の伝統の流れを彼は無視していることにならないだろうか？　なるほどこの伝統の流れはいい面もあれば悪い面もある。しかし、もし歴史が尺度ならばこれほどまでに長い、ゆたかな、一貫性をもった流れが伝統からの逸脱だなどということができるだろうか？　もし過去を変えた叙事詩を書いた詩人がいるとすれば、それはミルトンだ。私はロマン派の詩人たち

によって育まれたのだし、彼らの霊感の理論は、エリオットにあれほどまでに毛嫌いされたミルトンの詩とともに、最高の詩的な表現だと私は信じている。これはちょうどダンテの詩がカトリック教義の最高の詩的な表現であったのと同じである。『楽園回復』のなかでミルトンのイエスはエリオットのいう意味での〈文化〉を悪魔の最後の、最も狡猾な誘惑として斥け、霊感の名のもとに「古代の賢者たちの学派」や「学園の月桂樹の森」を拒む。

私がこれらのものを知っていると思うな、
あるいはこれらのものを知らないと思え
それも私が知るべきものを知る力がないからではない
上から、光の泉から光を授かるものは
たとえそれが正しいとみとめられようと、ほかの説は必要ではない。★27

だから私は学生時代ハーバート・リードの流派だった。彼の無秩序（アナーキー）は伝統に逆らって霊感を肯定する立場だったし、（アンリ・コルバン氏の直喩を借りるなら）エリオットの勿体ぶった過去の葬列について行くよりももっと稔りある道のように思われたからだ。

T・S・エリオットとハーバート・リードとの関係は相補いあう両極だった。この二人の詩人は友人で、私の学生時代、当時の文学界を支える拱門（アーチ）の二つの円柱のように見えたものである。私がいっているのは第二次大戦の末期、エリオットとハーバート・リードとが自分たちの立場を批評家と定義していた頃のことである。ハーバート・リードは彼のエッセイ『詩的経験』のなかで、「［エリオットがいつも仄めかそうとしているように］ただひとつの文学的伝統があるのではなく、多くの伝統があるのだ。たしかに古典主義の伝統もあれば、ロマン主義の伝統もある。そして、どちらかというとロマン主義の伝統の方が長い歴史をもっている」★28と書いたとき、彼はエリオットを指しているように見える。ハーバート・リードはこのロマン主義の伝統の上に自分の詩論を構築した。とくに彼が影響をうけたのは次のようなコールリッジの有名な第一義的な想像力の定義である――「あらゆる人間の知覚の生きた力であり、第一の行為者、無限の自我存在（I AM）のなかの永遠の創造行為の有限な精神のなかでのくり返し」★29。彼はコールリッジの「進行するものとしての形式（フォーム）とつけ加わるものとしての形態（シェイプ）」との間の区別を次のようにはっきりさせている。「後者はものの死かまたは監禁状態である。――前者はものの作用を自ら目撃する範囲であり自ら効果を発する範囲である」★30。このようにエリオットが彼の伝統擁護を歴史的な伝統に基礎づけたのに対して、ハーバート・リードは人間の想像力の不朽の本質に訴えかけ、フロイトやユングの当時斬新な心理学に助けを借りたのである。事実彼は詩的霊感に対するロマン派的な見方を確認するためにはフロイトよりもユングを支えとした方がいいと提案した、私の知るかぎりはじめての文芸批評家である。彼は「活動的な幻想（ファンタジー）は芸術的な精神の主な属性である」というユングのことばを引用し、次のような批評をつけ加えている。「彼（ユング）には、詩の機能は個人的な側面以上でのこの活動的な幻想に他ならないという理論に確実に潜在している結論を徹底的につきつめてみたようなふしはどこにもなかったようだ」★31。

ハーバート・リードはユングと関連させて自分の立場をはっきりさせた。「私はしだいに心理学的なタイプの文学批評に惹かれるようになったが、これは心理学、とりわけ精神分析の方法が詩人の個性、詩の技法、詩の鑑賞などに関係ある多くの問題を説明するのに役立つからである。……私の傾向は、現代心理学についての知識が増すにつれて文学批評に心理学的な方向をとらせるようになった」★32。だからエリオットが文化を何ら個人的な霊感の必要もなしに伝統的なものの土台の上においたのに反して、ハーバート・リードは伝統なしの霊感を文化の土台と考えた。これは第二次大戦の前夜開催された（シュールレアリストたちを頂点とする）絵画展の題「現代芸術の三千年」にはっきりとあらわれている。事実〈現代運動（モダーン・ムーヴメント）〉ということば自体が、真の芸術はことごとく本質的に〈現代的〉であり、つねに新しく出発し、過去をもたないというハーバート・リードの見解をあらわしているのだ。こうした理論は当然若い、まだ教養を積まない人たちに感銘をあたえずにはいなかった。その意味でこれは新しい周期のための宣言（マニフェスト）であり、エリオットやデイヴィッド・ジョーンズの、伝統はヨーロッパのキリスト教会や階層的社会とは切り離されることなく何世紀にもわたって成熟するものだという見解にもまして必然的に、社会主義（や、ハーバート・リード自身の場合には無政府主義（アナーキズム））に結びついている。

　当時の若い詩人にとってこれははるかに容易であるばかりでなく、ずっと生き生きした方法のように思われた。それにフロイトとちがってハーバート・リードは、暗黙のうちに、魂が何ものにも汚されない清純さをもっていることを前提にしており、したがって霊感の源泉も清らかだと考えていた。けれども彼の著作は実証主義的、無神論的な精神風土のなかでは、無意識を個人的、社会的抑圧の総和と見るフロイトの考えと相俟って、しばしばこの時代の画家や作家たちのために無理やり奉仕させられることがあった。これらの画家や作家たちの作品はコールリッジが「永遠の創造の有限な精神のなかのくりかえし」とみとめるようなものには根ざさない、たんなる殴り書き、自動筆記にすぎず、その多くは（フロイトの認可をえて）猥褻で、倒錯していて、虚無的で、ほとんどの作品も、長いたゆみない努力と研鑽のみがなしとげ得る芸術的な技巧を欠いている。ハーバート・リード自身、最近彼がつくりあげるのに貢献した〈現代運動〉のなりゆきについての失望を表明しているくらいなのだ。

　ハーバート・リードは（その著書『詩的経験』のなかで）彼自身が望んでいる詩の理想型態についての完璧な発言としてD・H・ロレンスのことばを引用している。ロレンスは〈自由詩〉のなかに「一瞬一瞬の迸る裸の脈動を見ている。……自由詩にはそれ特有の本質がある。自由詩は星でもなければ真珠でもなくて、原形質（プラズマ）のように同時的なものである。（時間にも）永遠にも決勝点があるわけではない。終りなどないのだ。不動のものが好きな人にとっては満足をあたえるような安定性もない。そんなものはまるきりない。瞬間の、すばやい、未来にあらわれるもの、あるいは過去にあったものの迸り出る泉だ。その流出はまるで痙攣で、直ちにあらわれる影響すべてとの裸の接触である。どこかはっきりした行き先がある

わけではない。ただ起こるだけなのだ」★33。リードはロレンスを批評してこう言っている。「こういう瞬間的な詩はどうしても自由詩の形で書かなくてはならない。それと同時にこの詩はきわめてリズムに富む傾向がある。尤もこのリズムはまた無意識的で本能的で、自然の発声の同じ調子の高さと間隔をもっているけれども。リズムはちょうどことばが発見されるように、無意識の精神のなかを動く引力の法則、視覚的な映像や言語による表現、時間的なひろがりのなかから相当物を選び出す法則によって発見される」★34。こうしてエリオットにとっては詩法（アルス・ポエティカ）に必要欠くべからざるものであるように見える文化がハーバート・リードにとっては、創造の精神の本質がそこから解放されるべきたんなる障碍物になるのだ。彼はこう書いている。「私が語っているのは過去にはごく稀にしか書かれなかったような理想的な詩だ」★35。そしてこうつけ加える。「研究と自己訓練によってこうした理想的な詩の数量を増すことができるかどうかは我々の実験が長期にわたって行なわれた、未来のいつかにようやく解答が出るだろう」。若い詩人にとってこれほど自分の無智を快く擽（くすぐ）る詩論はないだろう。

私がウィリアム・ブレイクの研究をはじめたのは、ハーバート・リードの心理学の理論の影響を受けたからだった。ブレイクこそ彼の詩について「作者たちは永遠のうちにある」★36と主張した詩人であり、彼の予言書『ミルトン』（彼の典型的な〈霊感を受けた人〉）について、次のように主張したのだった——「彼はこの詩を直接的な指令によって一時に二、三十行も、ぜんぜん中断もなしに、時には意志に反してすら書いた。これを書くのに費した時間はこうして非在のものになった。そして何の努力も研鑽もなしに生み出されながら長い間にわたる努力の結晶のように見える厖大な詩が存在しているのだ」。もしイギリス・ロマン派の詩の精髄を典型的にあらわしている詩をたったひとつあげるとすれば、それは阿片にまどろむ詩人に「指令された」コールリッジの『忽必烈汗（クブラ・カーン）』だろう。「私は真理を神の腹話術師だと思っている」★37とコールリッジは書いたことがある。そしてこれらはすべてハーバート・リードの〈瞬間の〉詩の支えになっているように思われる。こうした見方からすれば、無智なものは、ミルトンやコールリッジやブレイクの厖大な博識が、あの霊感にとって不可欠なことば——を、やがて私は発見することになったのだが——ではなく、霊感には無縁のものであると見做しがちである。私が計画していた本のかわりに私はやがてブレイクの神話と象徴との材源の研究書を書くことになった。新プラトン派の象徴的な語彙に親しんでいる読者なら『忽必烈汗』が、コールリッジがとっぷり浸っていたあの伝統の図像学（イコノグラフィ）にぴったりと一致した詩であることをみとめるだろう。

ハーバート・リードが「こういった瞬間の詩」と呼んで肯定したものは、星でも真珠でもなく〈瞬間の理論に伴う自由詩への愛好と相俟っているが〉、それ自体、数千年にわたる美術と詩の経験が担うことのできなかった〈迸る泉〉の性質についてのひとつの前提から生まれたものである。実践の面でも理論の面でもこれは、無意識なものがロックの〈白紙状態（タブラ・ラサ）〉、嬰児の心のようにいろいろな形

を空（から）にしてしまった状態であると考えられた、心理学の歴史のうえでの束の間の時期を反映している。ハーバート・リードは精神を感情の源泉と考えたが、さまざまの形の源泉とは考えなかった。そして、つねに彼が〈活動的な幻想〉というものの創造物であり、その言語であると同時に記録である神話や象徴、原型的な形姿や外形などの源泉とも考えなかったのだ。ブレイクやコールリッジの詩はぜんぜん〈原形質〉のようなものではなく、それどころか、目のくらむように豊かな、戸惑うばかり精密な原型的な存在や象徴的な事象や外形をもった詩なのである。想像力の形式上の内容にあてはまることはまたリズムの形式にもあてはまる。自由詩は決してその典型的な表現ではなく、むしろ逆に詩人の方でその源泉に到達できなかったことの証明である。アイルランドの神秘詩人AE（ジョージ・ラッセル）は「詩形は魂が語るときだけ自然なのだ」と言っているが、これは「恋をしている心、想像している心、瞑想している心は、ときおりその存在が音楽的になるとき恍惚状態にまで昂められることがあるからであり、カーライルは『我々は深く思索するとき音楽的に考える』と言ったドイツの神秘主義者のことばを引用している」★38。そして、彼は別のところで自由詩についてこう書いている。「聴力を司どる天使は頭を振ってつぶやくだろう。『いや、これは天界の音楽を思い出させてはくれない』」★39。AEが自由詩に反対したのは最も深遠な想像力に霊感をあたえられたからではなく、まったくその逆だからなのである。プラトンの『イオン』のなかの美神（ムーサ）たちの泉は、まさにハーバート・リードが（原形質のような形ではないので）人工的に見えるという理由で拒絶するような詩形の泉だった。けれどもサンタ・ソフィア寺院のバジリカ会堂やダンテの『神曲』のような形式的な、実に数学的といってもいい構造や、少なからぬ〈瞬間の〉自由詩の断片とともに彼が追放した伝統的な美術や詩はことごとく、文明が進むにつれ、あの泉から流出し、その上に複雑で有機的な、ブレイクにいわせると「精細なまでに明晰な」理想的な形式の刻印を帯びているものなのである。



　エリオットもハーバート・リードもともに同時代人W・B・イェイツについては沈黙を守っている。イェイツの詩の美しさは否定しようがない。どちらかといえば、自由詩（エリオットが実践し、ハーバート・リードを説いた）が流行しているうちはイェイツにとっては不利だった。けれども、詩の本質、伝統について書く作家としては、私がいま語っている時期には誰ひとりとして彼を真面目に受けとらなかった。なぜなら、伝統の本質や霊感、伝統的な芸術としての詩法（アルス・ポエティカ）についてのイェイツの考え方はエリオットやリードにとってまったく異質なだけでなく、当時の英米文学界そのものにまったく異質だったからだ。私がブレイクを研究しはじめたとき、私はイェイツの伝統観について手掛りを得た。というのは、ブレイクの象徴体系について書かれた最初の本が一八八〇年代（当時まだ二十代の）W・B・イェイツ及びエドウィン・J・エリス共編のブレイク詩集であったからだ。エリスとイェイツの、ブレイクの予言書についての解説のなかに、（著者たちには当然のことと思われている）ひとつの伝統がたえず言及されていることを私は発見した。この伝統につ

いては私はぜんぜん知らなかったので、ブレイクのなかにその存在を認めることができなかった。これはそれ自体としては厳密で一貫性をもった神話と象徴とことばだったのである。ブレイクの最も独創的な発言が、彼が他の〈霊感を受けた〉詩人たちと共有していることば、つまり、客観的であると同時に厳密な、彼の作品のごく細かなすみずみにいたるまで含まれている思念の構造、様式のなかにはっきりとした形をとっていることに私は気づいた。どうやら詩法にふさわしい象徴的なことばや形式の使い方が本当の意味で最も古典的で伝統的で厳格なのはロマン派の詩人たちのようだ。

　私は伝統と霊感が正反対なものであるどころか、実際は分離することのできないものであることを発見した。というのは伝統とは霊感の記録であり、ことばであり、学問であるからだ。こう考えると伝統の内容は歴史的ではなく、形而上的だし、時間に関係があるよりも無時間的な秩序に関係がある。その記念碑は歴史の記録ではなく、イェイツが呼んだように「老いることのない叡智の記念碑」★40であり、つねに同時代的であって、それを実践にうつすときの様式の点でだけ歴史に属しているのだ。そういう作品は魂の自己認識の記録であるとともに、その唯一の理論である。

> またそれ自体の壮麗さの記念碑以外
> 歌の学校で学ぶものはない。★41

伝統が伝えるものは、聖アウグスティヌスの言う「つくられたのではない叡智、つねにいままでもあり、これからもありつづけるものである叡智」なのだから、過去とは何の関係もない。『バガヴァッド・ギータ』のなかで伝統は〈神聖な王たち〉には知られている「不朽の哲学」「至高の秘密」であり、「長い時間ののち、ついには忘れられる」ものと呼ばれている。「霊性が凋落し、物質主義が跳梁するたびに」★42神が姿をあらわすのは、この知識を回復させるためである。クマーラスワミによれば、「象徴は芸術の普遍的なことばであり、かつてあらゆる環境で通用し、いつも本質的には理解できる、ただ方言のような偏差があるだけの国際的なことば」★43である。そして「象徴は本質的にみたされたものであり、しきたりの問題ではないので、象徴を正しく使うと代々宇宙の類比を伝えることができる」★44。伝統のことばが明晰になるのは歴史の研究を通じてでなく、伝統と関係のある秩序に馴れ親しむことを通じてである。逆に、クマーラスワミの言うように「現代の無智が増大するだけ、中世の暗黒は深まる」★45のである。



　歴史的な意味でのある文化は伝統を具体化するかもしれないが、しないかもしれない。ある社会全体（我々の現代社会について考えてみてもよい）がまったく伝統から外れることはありうる。エリオットはヨーロッパ・キリスト教文化圏の伝統的な詩人ダンテと、当時の既成概念の枠組を外れているために彼が伝統の外にいると考えた詩人ブレイクとを対照させた。けれどもクマーラスワミはブレイクをダンテとともに、等しく「不朽の哲学」と象徴的な主題と言語とに根ざしているとして、ヨーロッパを代表する二人の最高の伝統詩人にあげている。ダンテが全体としてその言語を共有し、理解する社会に生きて文学活動をしたとすれば、ブレイクは全体として

伝統から外れている社会に生きた詩人の際立った例であり、その社会にとっては彼の象徴的な言語は(本質的には理解できる筈なのに)クマーラスワミの言う中世のように暗黒に思えるのである。この二人の詩人の親近性は、ブレイクがダンテの詩につけた挿絵の壮大な迫力からも明らかだ。

私の友人の画家セシル・コリンズは伝統について次のように言っている。「伝統とはひとつの世代から次の世代へと伝達される、意図の普遍的知識、生命と再生について学ぶことの連続体である。確実で、不滅で永遠に若いものである」。彼の定義は聖アウグスティヌスと同様、この知識のつねに現存する性質を強調している。伝統は、スペンサーの偉大な貴婦人〈自然〉と同様、「年をとってもつねに若やいでいる」★46のである。あるいは、伝統を、プラトン派の哲学者たちが〈記憶(メモリア)〉または自然の記憶と呼んできたものにふさわしい象徴の言語を伴った知識の総合体と定義してもいいかもしれない。

象徴的な言語——ブレイクはこれを「神の類比の総合体」★47と呼んだが——はまるごと理解できるか、それともぜんぜん理解できないか、そのどちらかである。こういうある時代の芸術を理解するのに必要な知識を我々が所有しているならば、我々は(〈方言のような偏差〉をしかるべく考慮しても)すべての鍵を握ったことになる。私がブレイクの伝統的な象徴用法についての著書を発表しはじめたとき、読者たちは、私の発見がブレイク自身の作品のみならず、イギリスの詩全体の言語の象徴的な連続性に投げかけた光を、私とともに楽しんでくれたようだった。けれども私がこの主題の作品を発表するたびに、無神論のヒューマニスト批評家たちの間に激しい過熱した反論をかき立てるのに気づいた。理論を拒絶する精神がその象徴や、その学殖までも拒絶するのだし、こういう読者は伝統の言語を知りたいと思わないだけではなく、こうしたものについては無智でありたいとさえ思うのだ。「想像の幻想、あるいは想像力の性質はあまり知られていない。そして、そのつねに存在する形象の永遠性、恒久性は植物や生成する自然よりも永続性がないと思われている。だが、桜の木もレタスと同様枯死する。けれどもその永遠の形象と個性は決して死なず、その種子によってたえず再生する。ちょうどそのように、想像された形象が瞑想する思念の種子によって、また甦える」★48。このようにブレイクは原型的な持続する象徴について述べている。ユングなら「つねに存在する形象」について同意したことだろう。だが、理論がないために象徴を読みちがえるという現代の心理学が陥ちこみやすいひとつの穽(わな)がある。この意味で象徴は、それが属している伝達された知識の総体から切り離すことはできない。ギリシア・ローマ神話(たとえばオイディプスとかプシュケ)あるいはまたヘブライ神話(たとえばヨブとか救世主)は脈絡を離れて〈新しい〉解釈を下すことはできない。けれどもどうしても必要な知識は歴史的なものよりも形而上的なものである。何かほかの伝統(普遍的な言語の〈方言のよう的な偏差〉)に属する形而上学者の方が、いかに慎重であっても理論のない歴史家より真理に近づいているのだ。

純学理主義や前衛主義が等しく伝統と相容れないのは、ともに「芸術とは何であるか」よりも「いかにして芸術でありうるか」にかかずらわっているからだ。ところが伝統的な詩人や芸術家にとっては「何が」の方が「いかにして」よりもずっと大切である。事実「形式が形態をきめるように、〈いかに〉をきめるのは〈何が〉でなくてはならない」★49のである。伝統の内部で詩やその他の芸術にははっきりとした機能がある。つまり、読者や聴衆に初原的なイメージを呼びさまし、そうすることによって時間と場所に縛られている自我を永遠の自己に再統合させる機能である。こうした尺度を使えば今日文学や芸術として通用しているものの多くは（文学、芸術の名を横取りした大衆的な低い文化はいうまでもなく）盲人のために描かれた盲人の絵にすぎない。そのような作品は〈伝統的な〉芸術でないのはもちろん、〈現代的〉でもない。こんなものは芸術とは言えない。なぜならば伝統的な芸術作品の機能を何ひとつ満たしていないからだ。

このように見ると、エリオットよりも伝統に造詣の深いイェイツは「最高の芸術」を「代々伝えられ、個人の才能によって修正されるが決して放棄されない、ある英雄的で宗教的な真実についての伝統的な言明」★50と定義したが、イェイツにとっては、すべての伝統的な詩人や哲学者にとってと同様、芸術と宗教は同じ根から発生してくるものだから、切り離すことができないのだ。イェイツはその源泉がこれから発生し、たまゆらその儀式をとり行なうどのような信仰よりも古いものであることを思い起こしている。「すぐれた芸術作品である『夜鶯へのオード』は『義務へのオード』に劣らず、ミサが未開の民間伝承にまでさかのぼるような太古に根ざしている。どのような神殿の庭で夜鶯ははじめて啼いたのだろうか？」★51

イェイツはここで想像力をもって聞くことができるもののために伝統のことばを語っている。夜鶯の唄は歴史の彼方から訪れる詩的霊感であり、時に汚されていない。それがキーツの「オード」の意味であり、イェイツはここでそのことに触れているのである。

**お前は死ぬために生まれたのではない、不滅の鳥よ！**
**いかなる飢えた世代の人々もお前をふみにじりはしまい**
**この過ぎゆく夜、私が聞いた声は**
**古えの日々皇帝や道化の聞いた声、**
**異国の麦畑に立って**
**故郷を想って涙していたとき、**
**おそらくはルツの悲しみの胸に**
**沁み渡ったのと同じ歌だろう**★52

イギリス・ロマン派の詩のなかで最も美しい表現のひとつであるキーツの詩についてのイェイツの発言を、エリオットの次のことばと対照させてみよう。「キーツのオードは夜鶯と特に何の関係もないが、ただ夜鶯がその魅力的な名前のせいと、その名声のせいでかき集めるのに役立った数多くの感情を含んでいる」★53。エリオットは、その伝統観が歴史的であり、（イェイツに言わせれば）「どうやらあまり想像力に富んでいないらしい」★54ので、キーツの象徴の真の伝統的な性格を完全に把みそこねた。この象徴を価値のある

ものにしているのは「名声」でもなければ夜鶯の歴史でもないし、その名前でもない。そんなことをするくらいなら太陽や月の名声でも語った方がましというものだろう。けれども理解できるか否かは読者の認識能力にかかっている。エリオットがキーツの象徴を「読み」そこなったのはどっちみち学問的な修練の不足によるものではないし、博物学の知識に欠けているせいでもなく、ただ象徴にひそんでいる宇宙的な類比のことばを受けつけなかっただけである。キーツの詩にはあらゆる真の芸術作品にある性格——現在を永遠につなぎとめる性格がある。鳥の唄から放浪のルツへの移り変わりはエリオットにとって、これが論理的でないから「特に夜鶯とは関係がない」のである。この移り変わりがなされるのは詩の形式的な表層の一枚下であり、象徴の経験をつき抜けてあらわれるのだ。永遠の世界からの鳥の唄は、聴き手に、時間に縛られた状態での魂の位置は追放された状態であることを思い出させ、魂の追放については女性像が象徴として、受け入れられるものである。しかしこれは論理的ないしは形式的な転位というよりも想像的な転位からそう言えるのであり、意識的な心よりも無意識な心に働きかけるのだ。ルツは寡婦となり追放されていて、プシュケ自身の伝統的な、つねに現存する姿をしている。彼女はまた、クピドとプシュケの神話では神である恋人を〈声〉と感じとっていて、見えない世界の伝達として最もふさわしい象徴になっている。

鳥と声とは時が始まった頃から耳に聞こえるものとなっていた。鳥のことばが判る民間伝承の主人公は超自然的な叡智の鍵を握って



いたし、詩のなかでも鳥の声は同じ意味をもっている。鳥の声は「遠い昔の記憶のなかに貯えられた自己」から語りかける。それがシェイクスピアの

> ただ一本のアラビアの木の上で
> ひときわ声高く歌う鳥★55

であろうと、同じシェイクスピアの「天の門」★56で啼く雲雀であろうと、あるいは「天やその近く」★57から歌声をふりそそぐシェリーの雲雀であろうと、ミルトンの

> 空の監視台（ものみ）から★58

啼く雲雀であろうと、ブレイクの

> その小さな喉が霊感によって喉や胸、翼の羽毛の一本一本を
> 神のように流麗にうちふるわせる★59

雲雀であろうと、あるいはイェイツの

> 金の枝にのって
> ビザンティウムの殿方や奥方に
> 過ぎ去ったこと、過ぎ去りつつあること、やがて来ることを歌う★60

「金の延べ板、金細工の」芸術の鳥であろうと、そうなのだ。ビザンティウムの図像学での孔雀は同じような永遠の理解しやすさをもっている。そのぎすぎすした叫び声がイェイツには雲雀や夜鶯の甘美さよりも神秘的な発声の象徴としてはずっとふさわしいように思えたのだ。たとえ鳥の声が凶兆であっても、それにもかかわらず想像力から語りかけ、あるいは想像力に語りかける霊感を帯びた超人的な発声である。シェイクスピアの

……金切り声を立てる前触れ役
けがらわしい悪魔の露払い★61
とか、あるいはポーの
鴉はいう「二度とあるまい(ネヴァーモア)」★62

がそうである。こうした象徴は、いわば伝統的な詩の言語のなかのことばであり、それ自体意識的な精神やあるいは人間個人の言語ではなく〈記憶(メモリア)〉の言語である。

ある意味で伝統的な象徴の言語は学ぶことはできないもので、ただ〈明かす〉ことができるだけなのである。けれども象徴的な言説はある単一の文化だけでなく、遍(あまね)くそれ自体の伝統があり、その修得があり、その連続があり、そして、連続的なそれへの言及がある。もし、一見そうありそうに思われるように我々自身の文明が崩壊するなら、本質的に理解できるような性質をもった伝統の言語がいかなるものにせよ、その未来との、唯一の生きた連鎖となるだろう。そして伝統は、埋められたときからぜんぜん古くならないままに掘り出されるだろう。伝統とは埋められた文明の墓窖のなかで燃えつづけるランプのようなものだ。雲雀や夜鶯や孔雀は想像力にとってはいつも変わらない状態なのに、一方エリオットの記念碑の列や歴史の記録は、ヴィア・アピアの墓地のくずおれた塀や磨滅した碑銘と同様、建立前のことは何ら語ってくれない。

船長さんたち、銀行屋さんたち、文壇の名士連
寛大な芸術のパトロン方、政治家、支配者
お偉いお役人、委員会の議長連
さては会社の重鎮方、ケチな請負師、みんなみんなお先真っ暗★63

エリオットにとっては伝統は、忘れられたお偉ら方たちの記念碑の、徐々に退いてゆく遠景にすぎないと考えるのは、いくらなんでも彼を不当にあしらうことになるだろう。彼は文化を「本質的にある民族の宗教の具体化したもの」と考えていた。「どんな文化でも宗教と一緒でなければ出現もしないし、発展もしない。見る人の視点によって文化が宗教の産物と見えれば宗教が文化の産物と見えもする」。エリオットはキリスト教こそ「いまだに作られていない叡智」の最後の完璧な表現だと信じていたので、キリスト教会のなかに、最高の現存する文化だけでなく、最高の可能性をもった文化を見た。ハーバート・リードもまた、芸術と宗教は過去において密接につながりをもっていると信じていた。そして彼の試みたことはこの二つを区別し分離させることだった。たぶん彼は、新しい酒は息もたえだえの信仰という古い皮袋に入れることはできないことを知っていた点で、エリオットよりも深い洞察力を示したのだろう。精神の本質に対する彼のどっちつかずの曖昧な姿勢はおそらく故意のものだろう。彼にとっては精神はそれ自体充分な神秘である、けれども彼はどうやら霊感を与えるものなしに霊感の理論を保持しようと突然立ち止まるのである。「詩人は」と彼は言う。「予言者と同様人間の声以上のもので語っているようだ」★64。ただ「ようだ」であることに注意していただきたい。というのはハーバート・リードにとっては、異常な感情の影響のもとで起こる詩人の〈創造的瞬間〉は自律的なものであるからだ。たとえハーバート・リードの霊感の神秘さについての考

えに聖なるものという感覚があったとしても(私はあると信じるが)それは明らかなものではない。「予言者によって語られる」超越的な、ものを形成する精神は決してはっきりと認めることができない。彼はつねにヒューマニズムの範囲内にとどまっているように見え、経験の原因として、流行の、脳の生理学的な理論にまで色目をつかい、こうしてはじめて物質中心の社会で霊感の現実――彼が決して放棄することのなかったたったひとつの〈信条(クレドー)〉――を救済したのである。

デイヴィッド・ジョーンズは芸術の宗教的な性質をエリオットよりも強く肯定している。「……芸術と呼ばれる活動は根柢ではどうしても〈宗教的〉活動になる。というのは、それが現実をあつかっており、現実は神聖で、宗教的なものだからである」★65。もしデイヴィッド・ジョーンズが言うように「現実が神聖なもの」ならば、芸術は神聖なものになる。というのは自然のなかにあるものはすべて、ブレイクの「神の類比」やスウェーデンボルクの〈照応〉のように、それを形づくるものの記号ないしは(錬金術の用語をつかうと)〈署名〉なのだから。従って彼はこう書いている。「教会は大文字のSついた〈聖餐(サクラメント)〉に加わっているのだから、小文字のsのついた〈神聖さ(サクラメント)〉への参加からも逃れることはできない。もしも教会の聖餐重視主義は特殊な孤立した現象と見做すのなら別であるが。我々はこうした見方がなされるべきでないことを知っているし、教会の聖餐重視主義は人間にとってはごく正常のことであり、聖餐的な性格は我々が知っている限りの人間がこの世に誕生して以来、人間の過去の業績のなかに明らかであることも知っている」★66。こうしてデイヴィッド・ジョーンズは、文化の根拠をエリオットのように歴史とは考えず、我々が人間として世の中に占めている関係の不変な本質と考えている。

伝統の範囲内では――あるいはデイヴィッド・ジョーンズが言うように、現実的なものの範囲内では――聖なるものと俗なるものとの区別は存在しない。「我々は彼らに苦い真実を語ってやろうではないか」、そうクマーラスワミは書いた。(「彼ら」とは美術批評家たちのことである)。「これらの芸術作品のほとんどが神をあつかったものだということを」★67――また別のところでは「伝統的な社会では正当な意味で俗と呼ばれるものはない」★68と言っている。イェイツが次のように言うときこのことを理解していた。「こうした伝統を絵画や詩のなかだけではなく、煖炉のまわりのタイルや隙間風を防ぎとめるカーテンにいたるまでつねに見出すことのできるような世界を私は望んでいる」★69。逆にこういうことも言えるだろう。世俗的な芸術家が教会を聖母像や十字架で装飾するとき、彼らは伝統を表現しているのではなく、それを破壊しているのだと。というのは芸術作品は、機能のいかんを問わず、それを形成する精神を表現しているからだ。そして現代の教会はガソリン・スタンドと同様、精神の世界を表現することができない。「人びとは大文字のSのついた聖餐式(サクラメント)について語りながら」とデイヴィッド・ジョーンズは書いている。「神の記号や小文字のsのついた神聖さ(サクラメント)がいたるところで浸蝕され、ある場合には全く存在しなくなってしまっているこ

とに気づかないように見える。こうした二重性は不健全である」。また「我々の生きている時代は記号、神聖さ、神聖な行為にとって異質である。そして我々のうち誰ひとりとしてその疎外感から完全に脱れることはできない」★70。質の粗悪な宗教芸術自体が想像力(ヴィジョン)の挫折を証明してはいないだろうか？　アイルランドの神秘詩人ＡＥはこう書いている。「今日どんな教会であろうと、そこから生まれることばが怒りのなかにすら美の嵐を捲きおこすのでなければ、それが霊感を得ていることを私に承服させはしない」★71。まして「新しいミサ」の説明などは思い半ばにすぎよう。

エリオットを戸惑わせ（彼のブレイク批判には尤もなところが多ある）、デイヴィッド・ジョーンズを戸惑わせ、現在の、現実のものについての世俗的な考えに同調しない今日の詩人たちを戸惑わせるものは伝達である。というのは「詩人が使う形式や題材、詩人のイメージと彼がこのイメージにあたえる意味、彼の知覚、喚起され、回想」され、詠唱されるものは、いろいろな点で、ある程度本質的に、彼が歴史的な複合体のそれぞれの成員とともに属しているこの複合体と結びついている」★72からである。デイヴィッド・ジョーンズは（彼のことばを使えば）〈現在性〉をもったキリスト教的な「文化の統一」の範囲内にいまだにある伝統的な芸術を現在の状況の限界内でつくりあげた点で、どのイギリス作家よりも成功している。これはおそらく彼が自分の土台としてキリスト教会の歴史的な面を選ばず、神聖なものの永遠の面を選んだからだし、彼が歴史をそれ自体象徴的で神聖な事象、永遠の時のなかでの表現を使えば「神聖な歴史」と考えたからだ。彼の言うところによれば、美神は「詩人が感じたいと望むかもしれないものを好まず、ただ彼が実際に感じたものだけを好む」★73。おそらくこうした理由から、エリオットの詩が、「みどりごが生まれた！」ではなく「神は死んだ！」と叫ぶ時代にあってキリスト教文化の存続よりも、その衰退を悼む深い悲しみを伝えているのだろう。「意気銷沈したこの世の生を描くのに彼自身（エリオット自身）の技法が灰色で冷やかで枯れている」――こうイェイツは書いた★74。

詩にも宗教にも共通の古い象徴や神話は、使うにつれて擦り切れると言われている。だが神聖なものの象徴は、我々を本源的なイメージにつなぎ合わせるのにもはや役立たないときのみ無意味になるのである。そうしたことは（我々の「ヒューマニスト的な」社会の場合のように）超人的なものが拒否されるとさには起こらざるをえなくなる。このように見てくると、キリスト教文化圏内に起こりつつある「脱神話的」過程は宗教的な改革というより、詩にも宗教にも異質な教会内部の精神の作用である。というのは「芸術はいかなる意味の刈込みも、含蓄の放出も削減も、いかなる凹凸の平坦化も忌み嫌う」からである。デイヴィッド・ジョーンズはひとつの例をあげている。「水は洗礼の聖餐式の〈物質〉と呼ばれている。《水素二と酸素一》がその〈物質〉になるだろうか？」。彼は更に疑問をすすめて「〈神話〉の世界と〈公式〉の世界には根本的に相容れないちがいがあるのではないか」★75と言っている。そう見ると〈脱神話化〉された宗教などというのはそれ自体矛盾である。$H_2O$は〈水〉

のきわめて小さな〈質的に言って〉とるに足りない側面しか伝えていないので、現在これほどまでに多くの人がこの定義を大して不充分と考えていないらしいのにむしろ驚くくらいである。そのつながりでいうなら物質としての〈水〉の質的な再定義ともいうべきバシュラールの『水と夢想』のような作品は当を得たものに思われる。

このようなとき、デイヴィッド・ジョーンズは問いを投げかける。「我々の効果的な記号として何が価値をもっているのか？ ふつう我々はあまり遠くまで捜しにゆかなくてもいいはずだ。美神の花環のための花々は先祖の墓塚から集められたものだった――それはいつも当然のことながら昔から馴染みの花を咲かせる肥沃な土壌だった。……だがブルドーザーがほとんど塚を抹殺してしまったいま、これは前より難しくなった……そしてかつてこの敷地があった場所、これらの中心があった場所には今〈荒廃した土地（テラ・インフォルミス）〉があるのみだ」★76。

けれどもブルドーザー自体が我々が現に生きている破壊と抹殺の位相、最盛期にある文明に劣らず〈ごく正常の〉位相の象徴である。我々は太古の《大年》の象徴の埒外にあるのではなく、恐ろしいくらい、その内にとらわれているのである。コールリッジはノート・ブックにこう書いている。「復讐のためにつくられた精神がある――破壊のときにそれは力をあふれさせ、それをつくった彼の憤りを鎮める」★77。

「我々はまた、今経験している変貌（メタモルフォシス）に匹敵するようなものは先史以来なかったことをおぼえておかなくてはならない」★78。私は



明々白々のことをくどくど言いすぎるようだが、これこそ我々がくり返し立ち戻らされる地点なのである。クマーラスワミは次のように書いたとき、この状況を測定したのである。「我々は普遍的な広汎な理論を考察しているが、その理論とヒューマニスト的な芸術的哲学とは比較することもできないし、和解することもできない。ただ対照されるだけである」★79。というのは、かつて人間の歴史には聖なるものの否定にもとづいた文化は存在したことがないからである。彼は未開人に伸ばされた「現代文明の衰弱をもたらす触手」について書いている。けれども我々自身はユングの言うように意識が「根元から切り離され、もはや本源的なイメージの権威に頼ることができなくなってしまい」、まず第一の犠牲者になりおおせるのである。

問題は我々が芸術を宗教から切り離せるか否かということではなくて、現代の状況にあってはどのような宗教の形式に詩や芸術を結びつければよいかということである。エリオット、ハーバート・リード、デイヴィッド・ジョーンズの世代の詩人たちのなかでただひとりの詩人が私の望む解答にほぼ近い。私の言っているのはもちろんイェイツである。イェイツはキリスト教徒ではないが、エリオットやハーバート・リードやデイヴィッド・ジョーンズに劣らず、共通の宗教に根ざした共通の文化がないために伝達が不可能になっていることを強く意識した詩人だった。「ヨーロッパはシェイクスピアの誕生直前、精神と心がばらばらに分裂してしまわないうちは共通のひとつの精神と心をもっていなかったろうか？」★80。エリオ

ツトとデイヴィッド・ジョーンズは〈文化の統一〉の時期として、ルネサンス以前のヨーロッパをふりかえり、イェイツはビザンティウムをふりかえる。「詩人や芸術家が喜んで一民族全体に知られた、代々世襲の主題に集中するような時代はどれでも私は慶ばしく思う。というのは私はそれこそ一個人にとっても一民族にとっても等しく〈存在の統一〉だと思うからだ」★81。かつてイェイツは、ただキリスト教のみならずキリスト教以前の時代から、アイルランド人たちに共通した神話や歴史にもとづいて、アイルランドにこのような文化の統一を発見しようと思った、というよりも回復させようと思った。「どの民族も最初は彼らを巌や丘に結びつける神話から統一を得たのではなかったか?」★82。イェイツはキリスト教文化の崩壊にあたって、この変動を生きのびるような古い伝統をさがし求めた。「私は想像力について書かれていない現代の本は読むのを止めた。そしてもし何か哲学的な思想が私の関心を惹いたら、私はヨーロッパのどの教会より古い、近代の偏見以前の経験にもとづいた伝統がきっとあるにちがいないと信じて、その思想がはじめて用いられたときまで遡って追い求めた」★83。同時に彼はアイルランドの田舎の人びとの想像力や思想をしらべ始めたが、これはキリスト教以前の伝統の痕跡を辿るためばかりでなく、おそらく田舎の人たちが本源的なイメージに近い状態にとどまっているかもしれないからである。しかしイェイツはアイルランドで部分的な成功をおさめたかもしれないが（そして、アイルランドは今日に至るまで、おそらく他のどのヨーロッパ諸国よりもずっと生き生きとした想像力に富んだカトリック信仰の感覚をとどめている国である）、彼はついに次のように書いた。「近代国家は〈文化の統一〉に立ちもどることができるという私の青年時代の夢はいつわりだった。もっとも男女の小さな集りでならばなしとげることも可能かもしれないし、月の周期が一世紀間廻ってくるまではそのままにしておいてもいいのだけれども」★84。周期の終りに伝統をどうすれば最もよく具体的にあらわし、伝達できるか見つけ出そうとする企てがイェイツの心を多年にわたって占めた。こうした方向づけは、共通の信仰と文化がないので、いまだに詩や芸術を通じて有効である。

詩人もまた本源的なイメージの近くに位置している。イェイツが最初に編纂し、出版したブレイクの予言書は、それよりも百年も前に書かれたものだが、その中に〈新しい時代〉が生きている。イェイツは一八九七年に次のように書いたとき、この〈新しい時代〉の最初の弟子だった。「彼の時代には教育のある人びとは想像力の本を読んで楽しむと信じたが、〈魂をつくる〉には説教を聴いたり、あれやこれやのことをしたり、しなかったりすることによるのだと信じていた」★85。別のところでイェイツは、この芸術の宗教についての考え方を拡張している。彼は「偉大な詩人が最高の瞬間に肯定するようなものは何にせよ権威ある宗教に最も接近しており、彼らの神話、彼らの水や風の霊は文学の上の真実にすぎない」★86と信じていた。「私はひとつのドラマをつくった。『これら想像上の人びとは、尺度であり水準である人間の最も深い本能からつくり出されているがゆえに、これらの人が語っていると私が想像できるものは私にとっ

て真理への最短距離である』と」。また別の個所では「私が耳を傾けると彼らはただひとつのことだけを話しているように思えた。彼ら、彼らの愛、彼らの生活のあらゆるできごとは超自然的なものに浸っていた」★87。彼らは、固着し外面化した信仰の象徴とは対照的に、無気味さ(ヌミノシテイ)をもっていた。

これは信仰と文化の統一のある社会に郷愁をもつ人びとには次善のものに思えるかもしれない。しかしブレイクにはそうは思えなかったことは、彼が友人でスウェーデンボルク会の仲間の彫刻家フラックスマンに宛てた手紙からも判る。スウェーデンボルクの新時代は想像力の支配と彼は見ていた。「この世の王国は今や神とキリストの王国となった。我々は彼とともに永遠に治めよう。文学と芸術の支配がはじまる。文学と、人間的で温和な仕事にいそしむものは幸いなるかな。彼らのランプは燃えつづけ、星の如く輝かん」★88。ブレイクがヤコブ・ベーメの著作★89で研究した密教的な伝統によれば、文学と芸術の支配は「イノックの時代」の特徴である。ヤコブ・ベーメはこの世の時代を劫初から終末まで「七つの時代」に分けたが、イノックの時代はその六番目にあたる。この時代は「石の教会」の時代の後に来て、「予言する口」の時代と呼ばれるが、それはブレイクが予言ということばを理解しているところによると、詩の支配をあらわす。ブレイクは石版画で、イノックを、詩人や画家、音楽家にとり囲まれた年老いた姿として描いた。

ブレイクにとって詩的霊感は現実であり、その信仰はたんに表現にすぎない。「あらゆる国の宗教はそれぞれの国の詩的天才の異なったうけとり方から来ている」★90。

言っておかなくてはならないのは、ブレイクが宗教を詩の一形態にしたとすれば、彼はまた詩を神聖な芸術にもしたということだ。ブレイクによれば「詩的な物語から崇拝する偶像を選び……こうして人びとは人間的な胸に住むあらゆる神を忘れてしまった」★91が、神々を誤解したのは詩人でなく「神職」である。非宗教的なのは詩的な物語ではない。信仰から「人間的な胸」へ戻るとともに神々はその現実性を失わず、むしろそれを見出すのだ。詩と芸術においてこそ本源的なイメージが最もそれ自体のものとなり、現代の人類の想像力に最も直接的に語りかけるのである。

神聖なものが信仰から詩へ移りかわる現象はたしかにルネサンス以降のイギリスの詩の伝統につねに含まれている。もしそうだとすれば、エリオットが伝統をひとつの理論にあてはめることを肯定しようと試みながら、一方で、生きている意味での伝統が、彼にとっては最も伝統がなさそうに見える当のイギリス・ロマン派の詩人たちのなかにこそ流れているのを見抜けないことに対して、私が本能的に不快感を感じことが、根拠のあることになるのである。基本的に新プラトン主義的で、多神論的で神話的なイギリスの詩は、他の手段が駄目になったときにも依然伝統への通路でありつづける。イェイツがどこかに書いていたように、たとえイギリスには世界で最も貧しい哲学的著作しかないとしても、その埋め合わせとして現代の国のなかで最も哲学的な——というよりも最も形而上学的な詩がある。ミルトンは、神学論議をするときには、ブレイクが観察してい

るように「手枷をかけられて」書いている。今彼の神学を真剣に受けとるものはごく少数だろうが、楽園喪失の詩的神話は不朽である。ブレイクは何の躊躇もなく「ミルトンの『楽園喪失』は創世記や出エジプト記と同様の真実さをもっている」と言っている。歴史的な「証拠」など問題ではない。というのはモーゼの作品はミルトンの作品と同様「詩、それも霊感をうけた詩」★92だからである。

ルネサンスの詩人や画家たちが異教の神々や彼らの登場する神話を求めたのは、おそらくこれらの神々や神話がキリスト教の神や神話より真実だからとか、美しいからではなくて、信仰から解放されたために、古の神々が――逆説的なことに――本源的なイメージの象徴として、より価値が出てきたからである。アポロやヴェヌスやその他の神々の原型はボティッチェリやスペンサーやシェイクスピアの想像力のなかで再び柔軟さをとり戻した。信仰から解放されて彼らは再び源流へと遡って行ったのである。

子供の頃、私はミルトンの『キリスト降誕の朝に』を読むたびに、キリスト降誕がギリシアの万神殿(パンテオン)全体の追放の時でもあることに内心抗議しないではいられなかった。ミルトン自身もそういう寂寥感をもっていなかっただろうか？

そして天の女王であり母である
月に照らされたアシュタロテは
今蝋燭の神聖な光にとりまかれずに坐し
リビクのハモンは角を縮める
テュリアの侍女たちは傷ついたタミュズを悼んだが空しかった。



最高の霊感の詩人であるミルトンは脱神話作用を、本源的なイメージとの生命あるつながりをことごとく失ってしまったピューリタニズムの偶像破壊主義者にまかせておくべきだったのだ。どんな詩人でも神々が追放されるときには喜ぶ権利などはない。

ルネサンスはギリシア・ローマの神々への復帰だが〈ミルトンの、神々を神学上の地獄へ陥れようという、おそらく不真面目な企てにもかかわらず〉、これはこうした原型や本源的なイメージにあらためて接近しようとするための一段階だった。そしてその最後の解放は十八世紀末のロマン派の詩のなかでおこったのである。それはブレイクの驚異にみちた万神殿であり、コールリッジの夢の神話であり、キーツ、シェリーの新しいヘレニズムである。こうした原型やイメージが「人間的な胸」にもどってきたことを祝福するかのように、ブレイクは本源的なイメージに名前を付けかえて、四人の主な神々をその配偶者ないしは〈媒体〉とした。すなわち、魂をあらわす存在あるいはアニマであるイェルサレム、彼女の影である〈自然の女神〉ヴァラ、人間の自我をあらわす「利己心のサタン」、想像力であるイエス、その他主神たちの大勢の〈息子〉や〈娘〉、それぞれが属性をもち、神話のなかでの役割をもち、変形されてもいる。ブレイクはミルトンやコールリッジ、シェリー、イェイツらに劣らず古代神話に通暁していた。神話学の研究によって彼の神話や登場人物のほとんどの材源をさぐり、新プラトン主義、グノーシス派、ヘルメス派、錬金術の神話、神学などを明らかにすることは可能である。しかし、彼が神々に全部新しい名前をつけかえた理由

は、これらの神々に、奇妙さ、無名性、無気味さ、つまり、信仰のイメージとしてはとっくの昔に失い、慣習的な文学のイメージとして再び失った神聖な性格をとり戻そうとしたためだと私は思う。だから彼はコーレを『無垢の歌』と『経験の歌』の〈失われた少女〉として再創造し、竪琴と矢をもったアポロのかわりに、錬金術の熔鉱炉と印刷機をもったロスをつくった。登場人物がさまざまな時に知られている名前でなく本源的なイメージを永続させることこそ伝統の機能である。信仰は折衷主義に不信の念を抱くが、詩人はそうではない。というのは詩の象徴はこの世の始まりから彼らが集めたすべてのものによって豊かになるからである。詩人たちは以前他人がつかった美しいものを全部借用する。我々はその血統は知らないけれど、——イェイツのことばをもういちど引用すると——「何千もの感情によって形づくられたことに見分けがついて我々の神経はうち震えるのだ」★93。

想像力に富んだ詩の歴史はこのように更新の、あるいは再生(ルネサンス)の歴史である。それがミルトンのサタンや、シェリーのプロメテウスやイェイツのクフーリンのように古い神や英雄が新しい生命をあたえられる場合でも、シェイクスピアの伝統上の人物やブレイクの神話の人物のように詩人によってつくり直される場合でもそうなのである。「おそらく一度つくられ、川や山と結びついたこうしたイメージすらも、ひとりで動き、力強い奔るような生命を帯びる」★94——と、こうイェイツは述べ、アイルランドの詩人たちが、四つのゾアに形をあたえたブレイク、プロメテウスの神話に新たに息を吹きこんだシェリーの顰(ひそ)みにならうよう望んでいる。

詩的な霊感の理論自体は伝統的である。ギリシアの神学は（象徴的にも歴史的にも）詩人＝英雄オルペウスに由来している。『イオン』のなかでプラトンは次のように当時の既成の理論を述べている。「……美神は霊感をあたえて男たちを自分の神聖な衝動によって駆りたてる。このように霊感をあたえられた人びとから、他の人びとは神聖な力を奪って、一群の神の熱狂者たちがつくりあげられる。というのは、最もすぐれた叙事詩人たち、あるいは吟唱するに長けた詩をつくる人たちは、にそのみごとな詩を詩の規則からつくるのではなくて、美神にのりうつられて神の霊感によって書くのだ」。詩人はプラトンによって「神聖」と言われているが、それは彼が神から霊感を得なければ詩を書けないからである。「……美神がのりうつるまでは彼は失神状態になり、自分の知性が自由にならない……神は彼から知性を奪い、彼を自分の手先、神話の歌い手、彼の神意の予言者として使う。彼が話しているのを聞くと、あのようなすばらしいことを言うのはあの男ではない、あの男には知性がないのだから、神自らが語り、我々に精神を伝えているのだということがすぐ判る」★95。ハーバート・リードは彼のエッセイ『批評の本質』のなかでこの一節を彼の霊感についての考えの支えとして引用しているが、これを「原始的な譬喩の最終的な精緻化」★96と呼んでいる。というのは彼にとっては神の「息吹き」はことばの文彩(あや)にすぎないのだ。しかし、ブレイクは美神について語るとき「プラトンは真面目だった。ミルトンは真面目だった」★97と言っている。というの

は詩の美神は昻揚した感情の譬喩などではなく、『彼らは、神が自分を本当にいつわりなく訪れるのだと信じていた』。「霊感は」とクマーラスワミは書いている。「内部の霊的な力の働きに他ならない」★98。たぶん今我々はふたたび、詩人は結局道具である、たとえそれが誰の、あるいは何の腹話術師かはもはや——あるいはまだ——知りえないにしてもそうなのだ、という伝統的な信念を理解するかまえになっている。しかし伝統的な考えはふたたび、それにとってかわろうとするヒューマニズム的な試みよりも信じやすいように思われる。

イェイツの友人で同時代人のAEは、次のように書くとき、オルペウスの伝統を芸術と宗教の双方について弁護している。「たしかに、何世紀にもわたって人間に伝えられてきたほとんど唯一の神話は詩人を通してきたものであると私は思う。もっとも、詩人たちはあまりにしばしば見えないものに対して信頼をおいていなかったけれども……けれども折よく彼らはいまでも、昔の巫女のように神話を受けとる。というのは彼らの技法を実践する場合、彼らは昔ながらの霊感の伝統を守っていて、軽やかな昻揚した精神でそれを待ちうけているからだ」★99。

ブレイクは『イオン』を彼の同時代人で（おそらく友人の）トマス・テイラーの（前に引用した）翻訳で読み、プラトンが詩人の知性を奪うことを強調しすぎることに反対した。「プラトンはソクラテスに、詩人と予言者は自分たちが書いたり言ったりすることを知りもしなければ理解もできないと言わせているが、これは有害きわまる嘘である。もし彼らが理解できないとすれば、祈りは劣った理解と呼ばれるべきなのか？ プラトンは自己矛盾を犯している」★100。ブレイクは詩的な霊感と狂気との間の確実なちがいを指摘した点で正しかった。イェイツもまた天才のなかにある存在の充全性を強調している。「彼らの本質の半分ずつは二つ完全に合体したので、それぞれの対象を求めて苦闘し、しかも起こるものを何でもほしがるようだ。なにしろあらかじめ定められていると同時に自由な創造自体なので」★101。彼は、天才とは「長い間記憶に貯えられていた自己」を、ある時に、彼が「長い間記憶に貯えられていた自己」との比較で「とるに足りない（トリヴィアル）」と呼ぶささやかな日常の精神へと結びつける契機と考えている。イェイツはプラトンよりも人間の知性を尊重していなかった。ブレイクの日常の精神は決してとるに足りないものではなかった。ミルトンのも、イェイツのもそうではなかった。しかもこれらの詩人が「他の」霊感の精神について語るとき、いずれも神聖なものに対するのと同じような尊敬の念をもって語っている。「作者は永遠のなかにいる」とブレイクは自分の詩について語った。「そして私はそれらを私のものと呼ぶけれども、それらが私のものでないことを知っている」。そして彼が次のように言うとき、ミルトンと同じ意見なのである。「曙が東の空を明らめるとき美神が彼の眠りを訪れ、彼の歌を目醒ませ、支配する」★102。

ミルトンは早朝、自分の告白と自分の夢とに霊感を受け、詩作に耽る。彼は「人間の声」で歌うが（と彼は書いている）、彼の「天なる美神」の助けを借りている。

……けれども私ひとりではない、お前が

夜ごと私のまどろみを訪れ、あるいは曙が
東を明らめるとき、やはりお前は私の歌を支配しているのだ。★103

美神への呼びかけは決して空しい、ただ形ばかりのものではない。そしてその点ではミルトンは、彼の偉大な詩の開巻の数行で、プラトン主義の伝統に従っているのである。

歌え、天の美神よ、お前はオレブがシナイの
秘かな山頂で羊飼に霊感をあたえ
はじめて選ばれた種族たちに
天と地とが混沌のなかから立ち上がったかを告げさせた。
もしシオンの丘が、神託のほとりを流れ去る
シロアの小川が、お前をもっと喜ばせたなら★104

このミルトンの美神には、彼が彼女を搦(から)めとって、オリュンポス山から無理やりシナイ山に拉致し、異教とのつながりを断絶させようとして失敗したクロムウェル流の神学の網よりもずっと現実感がある。

けれどバッコスとその浮かれ騒ぐ仲間たちの
野蛮な不協和者は追いやっておくれ。そのものたちは
ロドペでトラキアの吟遊詩人を引き裂いた
猛り狂った暴徒たちの仲間なのだから……★105

こうしてミルトンはオルペウスとオルペウスの伝統を拒否した。

というのはお前は天のものだが、彼女は空しい夢だから、

けれども詩はこうした神学上の区別をぜんぜん知らないし、まどろむ精神から来る霊感も一神教を気に入っていない。ミルトンは彼を否認するもののなかにすら、オルペウスの伝統を認めている。

けれどもブレイクはミルトンに従ってギリシア神話を斥け、ヘブライ神話を「霊感」の至醇な表現と認めている。ただこれは神学上ないし宗派上の理由ではなくて、彼に言わせると、ギリシアの美神が「記憶の娘たち」であるのに聖書は「霊感の娘たち」★106であるからだ。つまり、ソクラテスの言う「人間的な」知識と聖霊の予言的な伝統との間のちがいである。ブレイクはたしかにオルペウスの伝統に不公平なばかりでなく、プラトンに対しても不公平である。プラトンの〈アナムネーシス〉(想起)は本来そなわった知識の覚醒であり、霊感に近い。そしてブレイクが「累積し失われた記憶の偶発的な一致」と呼んだロックの知識についての考え――知識は外から精神のうえに記されるものである――とは、たしかに、かけ離れている。そしてブレイクならばフロイトの個人的な無意識を、知識はさまざまな感覚を通じて得られるというロックの理論の延長にすぎないと見做すだろう。けれどもヘブライの予言者の伝統は、たしかにブレイクが見ているように、霊感の理論の最も純粋な表現と見做すことができる。そしてブレイクの「想像力としてのイエス」は予言者たちの真の救世主と見做すことができる。「我々イスラエルの民は、(いわゆる)詩的な精神が第一のものであり、他は全部それから派生したものにすぎないと教えた。これこそが、すべての神々はついには我々のうちに生起し、詩的な精神に属するものとなると、我々が予言する原因である」★107。

イェイツは信条を宣言する点ではブレイクの道を歩んだが、ただ

彼のキリストは神学から少しばかり外れていて、静的で不動なものではなく、多種多様な形をとり、変幻きわまりないものである。「私のキリストは私が聖パトリックの信仰から正統に派生するものと考えているものであり、ダンテが完全に均斉のとれた身体に擬えた存在の統一、ブレイクの〈想像力〉、ウパニシャッドにいう〈自己〉である。この統一は遠いものではなく、従って知的に理解できるものではなく、心のなかに存在し、人によって、また時代によって異なり、〈いもりの眼と蛙の足〉をした苦痛と醜悪さを身に帯びている」★108。この多様さはたしかにブレイクの「想像力の世界」のなかに見出せる。そこでは、「あらゆるものが救世主の神聖な肉体、真の永遠の葡萄蔓、人間の想像力のなかに永遠の形をとって含まれ、そのまわりに存在のイメージが見える」★109。おそらくプラトンの「美神の庭園」はその世界の多様さを意味しており、あらゆる詩人は本来多神教徒だから、ミルトンの清教徒的な峻厳さすらそれを排除することはできない。ミルトンに劣らず宗教的なシェリーは、ミルトンがギリシア神話を拒否するのに劣らず熱をこめてキリスト教を斥けようとした。そして、それもミルトンと全く同じ理由――天の階層制の現実感、多様さ、ゆたかさをもっと強く肯定するため――によってである。シェリーは『ソクラテスの神に』のなかで守り神（ダイモン）についてのギリシア的な描写、とくにプロクルスやアプレイウスから多くのものをとり入れている。

この微妙で美しい精霊たち
人間の心の小暗い洞のなかに住み



小鳥が風に羽搏くよう世界をとり囲む霊気（エーテル）に
憩うもの、彼らはあの薄明の境の彼方
鏡のなかを見凝めるように
未来をのぞきこむ……★110

コールリッジは根っからのキリスト教徒だったが、夢の世界から、信天翁や精霊（ダイモン）、幻の船やアビシニアの乙女などをつくりあげた。それらのイメージのもつ曖昧な雰囲気はたしかに無気味だが、キリスト教的ではまったくない。ブレイクの万神殿すらも、コールリッジの神話のような魔術的な強い力をもったり、超自然的な生（なま）の味わいのある効果をつくり出しはしなかった。コールリッジの神話は他のイギリスの詩のどれよりも「長い間記憶に貯えられていた自己」から直接発生しているのである。

　どんな形であれ、どんな名前であれ想像力に富んだ詩人たちはみなイェイツのように「超自然的なもの」に呼びかける、それが天来の美神であろうと、「悪魔の恋人を求めてすすり泣く女」★111であろうと。いずれの場合も意図はみな同じ――ブレイクがきわめてよく理解している〈記憶（メモリア）〉の智恵を呼び起こすため――である。

……私は大いなる任務の手を休めない！
永遠の世界を開くこと、人間の不朽の目を
思想の世界の内部深く、永遠に向けて開くこと
神の胸のなかでたえずひろがる、人間の想像力の世界へ★112

こういう呼びかけは、エリオットとはちがった意味で伝統的だ。詩を語る場合、美神への呼びかけ、何か「他の」存在を呼び出し

て、霊感をあたえ、教え、指令してくれるよう願うのは、伝統的に見るとすぐれて詩的な行為なのである。

詩人にはずっと長い間知られていた〈記憶（メモリア）〉をあらためて認識したことが、ブレイクの〈新しい時代〉の特徴だろうか？ 彼自身きわめて現代的な用語で書いているので、彼がユングの「個人の統合」の先駆者ではなくて追従者だと思う人もいるかもしれない。排斥された無意識（ブレイクは幻と呼んでいる）が人間の個性にここで訴えている。

> たしかに私はお前の真の自我であることを判ってほしい
> こうしてお前から切り離されて、お前の激しい魂の
> 奴隷になってはいるけれど。記憶の扉を開け
> 私を他人として見ず、お前の真の自然として見るがいい

このあとの部分を読めば語り手が個人でなく「集合的」無意識であることが判る。

> お前は眼には恐ろしく忌わしく見えようと
> 宇宙の廃墟に埋もれていようと、いかに私が霊感を帯びて語るかを聞き、黙るがよい、
> ……
> もしわれわれがひとつに結ばれれば、もう一度すばらしい世界となろう
> だがもしお前が拒むなら、別の肉体が私に用意されている。
> そしてお前は、無となり蒸発し、なくなってしまうがよい、
> なぜならお前は生命の形と器官にすぎず、
> お前ひとりでは無にほかならないから。★113



これはまったくスウェーデンボルクである。「生命の形と器官」という言廻わしをブレイクはそっくり口うつしで、その観念とともにスウェーデンボルクから引っ張ってきている★114。今世紀の最も感受性に富んだ人びとによって次第に、人間個人は、ブレイクのことばを借りると、ひとつの不朽の集合的な精神の「形と器官にすぎない」と見られるようになってきている。現代以前のどんな時代でもひとりの詩人――エドウィン・ミュア――が次のように書くことは不可能だったことだろう。「どんな自叙伝も人の誕生から始めることができないのは明らかだ。我々は過去か未来に自らに設定した境界線をはるかに越えているのだから」★115。イェイツは魔術の技法についての若い頃の研究を通して、ユングの集合的無意識の説に似たものに到達した。その根本になっている原則を次のように定義している。

> 1――我々の精神はたえず移り変わり、多くの精神はいわばお互いに流れこみあってひとつの精神、ひとつのエネルギーをつくる、あるいはそれを明らかにする。
> 2――我々の記憶の境界も同様に変わり易く、記憶はひとつの大きな記憶、自然自体の記憶の一部である。
> 3――この大きな精神、大きな記憶は、象徴によって呼び起こすことができる★116。

イェイツにとっては魔術が詩の一種というよりも、詩が一種の魔術なのである。詩やその他の芸術の象徴は、それらが具体的な形をとっている普遍的な形式を呼び起こす力をもっている。それらは詩人の

〈記憶〉から読者の〈記憶〉に語りかける。それらは「大きな記憶」が人間の文明を通じて伝達することばである。エドウィン・ミュアはいかなる形にせよ魔術的な呼びかけは行なったことはないが、この精神の内部への、想像力に富んだ洞察を試みた。そのことを彼は自叙伝『物語と寓話』のなかで述べている。一連の夢うつつのなかで彼は創造の幻と見えるものの目撃者らしかった。そして、この幻のなかで古代の海や怪物、目のない海の獣や見知らぬ姿を見たが、とりわけ彼を驚かせたのは天使だった。天使の姿が既知の天使の姿にぴったりだったのは「彼らを非現実的に見せるどころか、かえって納得のゆくものだったし、よく物の本で読んだり、議論の種になったりして、今目のあたりにした、この珍奇な存在に、現実感をあたえてくれた。一方、龍やスフィンクスはまったく自動的に創造された感じだった。僕の知る限り僕がこれらの架空の動物たちを形づくるだけの心のなかの材料はなかった。ともかく夢の雰囲気は全体として奇妙で驚くべきものに思われた。その、昂揚させるような速度感、そのひとつの対象としての壮麗な美しさ、とりわけ人間的なものとよく言われる要素のまったくの欠如」★117。ひとりひとりの生活が、存在の大海原の上の波か漣のように行きかうこの集合的な生活を、エドウィン・ミュアは寓話と呼んでいる。「それ自体としては我々の醒めた生活はとくに面白くはない。我々が現実にそうでないもの、あるいはなりえないもの、つまり寓話は、僕には考えられないくらい面白い。僕はその寓話を書きたい。しかし僕はそれを生きることは不可能である。もし僕が生活の外面の過程を語るとしてせいぜいやれることと言えば、それからどのくらい外れているかということである」★118。

この多様な変幻きわまりない自我をAEぐらいうまく説明した現代詩人はいない。「私はここに化身をさがし求めているひとつの存在をあざやかに感じとる。その存在は美のそこはかとない最初の直観やその前触れである浅い夢からはじまる。具体的な形をとろうとしているのは純粋な、魂の鍛冶場から出たばかりの天使のような存在ではなく、時間を通って長い旅をしてきたために塵といさかいで汚れた存在で、しかも低劣で不正な、倦くことを知らぬ欲望を身につけたままだし、私が見抜いたところでは数知れぬ秘密の智恵の記憶をたずさえている。それは決して単純ではなく、複雑きわまりない。……それは数多くの会堂で祈りをささげ、祈っただけの尊崇を得ていて、多くの華やかな、荒廃した心に住んだことがある。古えの幸福から陶酔するような生命のイメージを築きあげることができたし、古えの悲しみから荒涼とした智恵を築きあげることができた」★119。「私は思うのだが」とAEは書いている。「この内的存在はひとつではなく多数である。我々の瞑想が深ければ、我々の自己の本質の幅は天の十二宮へと伸びてゆく。そして、夢のなかでのように、自我は劇的に、これとあれ、汝と我に分裂し、その結果我々の本質の総体のなかに、人間が想像してきたものすべてが存在する。つまり、永劫、大天使、支配、力、闇の主、光の主である。そして我々はこの厖大な存在をひとつの統一体とし、その数限りない智恵の継承者となることができるかもしれない」★120。

ブレイクは個人の知識を超えたものの源泉になっている同じ存在について説明している。たとえば次の手紙の一節――「私の脳のなかには書斎と昔の本や絵がぎっしりつまった部屋がある。それを私はこの世以前の永遠のなかでも書き、描いた。これらの作品は大天使たちの喜びであり、研究である」★121。ユング以前にはこういうことばはたんなる詩的な誇張に見えたかもしれない。我々にはこのことばが次第にまったくの事実の報告に思われてくるようになった。コールリッジも、観察によるよりも瞑想によって「人間性のひとつひとつのすべてにあふれ出てくる想像の働き」★122について語った。たえずあらゆる想像力の芸術のなかに具体的な姿をとろうとする内的な存在は、象徴やイメージのなかにその相当物を見出す。それはちょうど鏡のなかにそれが自然の映像を見つけ出すのと同じだ。そして、デイヴィッド・ジョーンズの言う芸術の神聖な性質は、この自然のなかに意味の相当物をたえず求めては見つけ出す過程から成り立っている。コールリッジはこうしたことも考えた詩人のなかではおそらくいちばん、意味がその記号言語を一見外界と見えるものにさがし求める精神過程を理解する方向に近づいていた。彼はノート・ブックに次のように記している。

瞑想しながら、露もしとどのガラス窓ごしに彼方の雲間に隠された月のような自然の対象を眺めていると、何か新しいものを観察しているというより、私の内部にすでに存在し、永遠に存在しつづける何物かの象徴的言語をさがしている、いわば求めているような気がしてくる。たとえ前者の場合でもこの新しい現象が私の内部の本質の、忘れられたか、隠された真実のおぼろげな覚醒のようなぼんやりした気分がいつもするのだ。これはやはり面白いことばだ――この象徴ということばは。これは〈ロゴス〉、創造主、そして進化を司どるものである！★123。



シェイクスピアのなかに彼はこうした精神の最高の表現を見ている。「シェイクスピアは内部の本質から彼の登場人物をつくりあげた。けれども個人としての彼自身の本質から、ということは危険である。いや後者は〈所動的な自然〉にすぎない――結果、産物であって、力ではない。ひとつひとつの個別のもののなかに潜在している普遍的なものが、〈普遍的人間〉である彼に、多様な人間の観察からのひとつの抽象としてでなく、限りない変容が可能であって彼の個人的な存在などそのひとつにすぎないような実体として聞かれていること、そしてこれを、他者を見る眼として、発見を伝える舌として使うこと、これこそシェイクスピアの特権である」★124。

コールリッジは、人間個人を「生命の形と器官にすぎない」としたブレイクの直感にきわめて近づいている。あるいはまた、彼は言っている。「全体を通じて、登場人物自身よりも、外観や動作ばかりでなく心の屈折、感情、思いの揺れのひとつひとつにいたるまで、ずっと鋭く察知し、もっと細かく意識しているすぐれた精神が我々の目前にまるまるひとつのものをおいたような感じである。そして彼自身はその間激情には加わらないで、自分の精神がかくも正確に深遠に考え出したものを、かくも生き生きと人の目にさらすことに彼自身の精神の熱意を傾けたことからくる快い昂奮に駆り立てられるだけである」★125。

こうした説明に照らして見ると、ミルトンの美神への呼びかけは新たな意味を帯びてくる。

丘が現われ、泉が流れる前に
天に生まれて、
お前は永遠の叡智とことばを交した。★126

「永遠の叡智」と会話を交すことはこれまでも、いまもつねに詩的精神の本質にかなったことである。

生命をあたえる昂揚、「長い間記憶に貯えられていた自己」から生まれる形の尽きることを知らぬ豊饒さ、その無気味さ、意味と理解しやすさの横溢、これらは、我々が信仰と文化という視点から伝統を見たときに見出す、形式が使われつくしたという感じ、文明の空無化と崩壊、記録の抹殺、エリオットの言う廃墟を支えるガラクタとあざやかな対照をなしている。どちらかというと想像的な世界の豊かさと輝かしさ、神聖さの感覚、秩序や充溢の感覚さえ現在に近づくにつれて増してくる。ブレイクはミルトンより「神にみちて」いたし、イェイツはシェリーよりも「神にみちて」いた。エドウィン・ミュアとAEは、今まで彼らが書いた詩は想像力のなかで知覚された世界をおそらく正しくあつかってはいないと叫んだ。エリオットが伝統自体と同じものと考えた形式の崩壊が、こうした形式をつくり出し、こうした形式がしばしの間伝達し、表現した伝統そのものの現われた姿をとることは可能だろうか？　インドの神学は神のとる三つの位相を認めている。つまり創造者、保存者、破壊者である。そして、シェリーは風の象徴のもとにあらわれて「荒々しい霊」に「破壊するとともに保存するもの」と呼びかけて、宗教的な真実を感じとっている。彼のことばは、破壊者を呼びおこすとき、予言者的な味わいを帯びる。

お前の見えない存在から、枯葉は
追い立てられる、まるで魔法使を逃れる亡霊の群のように
けれども破壊者は同時に未来を保護してもくれる。
ああ、お前は
暗い冬の苗床に羽の生えた種子を
駆り立て、そこで種子たちは冷たく深く横たわる
まるで墓の骸(むくろ)のように。やがて
紺青のお前の春の姉妹が喇叭を
夢みる大地の上に吹きならす。★127

《大年》とその周期の関係から見ると形の崩壊の相はぴったりとした位置を占めている。まったく感傷的なところのないブレイクはこう書いている。「桜の木もレタスと同様枯死する。けれどもその永遠の形象と個性は決して死なず、その種子によってたえず再生する。ちょうどそのように、想像された形象が瞑想する思念の種子によってまた甦える」★128。イェイツも、サトゥルヌの黄金時代が環の回転が変わって造物主(デミウルゴス)の鉄の時代に移る瞬間を書いたとき、これと同じ考えをもっていた。

もしユピテルとサトゥルヌが交わったら
どんなエジプト小麦ができるだろう？★129

「宗教がその反対物をもたらすことはないとどうして我々は信じなければならないのだろうか？」とイェイツは問いかけている。けれども彼はまた「今世界ではじまっている知性への魂の反逆」について語ってもいる。そして「我々の空気は、マラルメが言ったように〈寺院の帷（とばり）のさやぎ〉でかき乱されることがあるだろうか？　あるいは〈我々の時代は神聖な本を出そうと望んでいる〉ということがあるだろうか？　我々のうちで、こうした本を前世紀の末近くに考えていたものもいた。だがまた退き潮になった」★130。おそらく神聖な本など一冊もあるまい。けれども意識を変形させることにさえ、意義がある。生命の本を開くこと、〈記憶（メモリア）〉、あらためて本源的なイメージに近づくこと、こうしたことは何かの信仰を通じてはもう不可能になった。しかし、ユング学派の心理学と詩人たちがともに証言しているように源泉に復帰することによっては、まだ望みがある。現在のところ我々には共通の信仰がない。本源的なイメージ自体のもつ夢や洞察力の直接性をもって我々に語りかけてくる集合的な神話もない。ブレイクが名前のある神々を廃嫡して無名の神をつくったのは彼の無学のせいだなどということを私は信じない。それどころか、それとまったく逆のことを証明するため私は長年研究を積んできた。こうした廃棄の原因は何もエリオットの考えるように「文化の貧困さ」ではなく、むしろ〈新しい時代〉の性格の深遠な直感である。マラルメとイェイツがその内在性を感じていた神聖な本は、ブレイクが「脳」のなかに感じ取った〈本〉、「長い間記憶に貯えられていた自己」の記録をもつ原型的な世界だとしたらどうだろう？　神々の内的な普遍的な性質について普遍的に理解すれば、時間、場所ともに地方的に限定された信仰は挫折せざるをえない。あるいは少なくともその象徴に対する我々の姿勢は変化する。我々の時代は信仰のイメージを仮の形式と考え、表現できないものを表現しようとする。イェイツの象徴の伝統についての造詣は、あらゆる象徴の暗示性を豊かにし、広げるためによりどころにしたあらゆる材源を示したミルトンに劣らぬものだった。彼の目的もミルトンと同じだったが、手段はちがっていた。彼の材源はほんの一部しか公表されていない。「古代の象徴、作家が強調した二つの意味のうちのひとつの他に、あるいは彼が知っている十の意味の他に数知れぬ意味をもつ象徴によってのみ、きわめて主観的な芸術はあまりに意識的に配列された不毛さや浅薄さから、自然の豊かさ、深さに逃れることができるのである」★131。イェイツの伝統のイメージは地方的なものではない。その暗示性は限りなく、さながら「王や王妃たち、彼らの恋や戦争や、野外での狩、そうでなければ大昔の神聖な文字や偶像が刺繍されているので、いつまでも消えない記憶に委ねた神や女神を見分けられなくなった、半ば色褪せたカーテン」★132のようである。このように、信仰の面から見ればマイナスのものが詩の面から見ればプラスになることもある。

「文明は燃えつきた燈芯のように光を出し切ってしまったとき終るが、我々の文明も終りが近いということを私は証明しただろうか？」スウェーデンボルクは一連の「教会」を眺めたが、それぞれの

教会は光を使い果たして「最後の審判」として知られる原型的な事件を経験するのだ。ある意味で創造と破壊、降誕と昇天とはくり返し演じられる。けれども、キリスト教の周期の初めに「みどりごが生まれた」という叫びが起こったとすれば、終りの日に人びとが「神は死んだ」と叫んだとき、最後の審判の主題が人びとの心を占めたということができる。この原型はブレイクが一時代の終末についての彼自身の夢想を表現した最も野心的な作品の主題であった。「想像力、芸術、科学、あらゆる知的贈り物、聖霊の贈り物が無益なものと見られて、ただいさかいのみが人間に残されているとき、そのとき最後の審判は起こる」★133。この出来事をブレイクはさまざまな形で述べているが、最も簡潔なことばによれば、「最後の審判は悪い芸術と科学の顚覆である」★134。そして我々が裁判官は想像力、被告はこの世の個人や文明の所業と考えれば、この定義は見かけよりはるかに徹底したものになる。これは意識の覚醒である。人間の想像力は「聖者たちにとりかこまれて審判に臨み、永遠なるものを確立させるために束の間のものを捨て去ってしまう」★135。こう考えると最後の審判はことの本質として避けられないものになる。なにしろ我々は自分の内部に裁判官を住まわせているのだから。「ある人びとは最後の審判などないだろうと高をくくっている」とブレイクは書いている。「悪い芸術もとりあげられて、良い芸術と混ぜられるだろう、試行錯誤も一片の真実をつくり出すだろうと高をくくる。そしてその真実を基礎だと自慢している。これらの人びとは得意になっているのである。私は彼らを得意にならせはしない。誤謬はつくり出されるもの、真実は永遠なものである」★136。



このように考えるとブレイクの結論は避けようがないものになる。個人の規模であれ、集団的な規模であれ、こうした意識の覚醒はこの終末についてのあらゆる説明、あらゆる描写に含まれている劇的な区別を生み出さざるをえない。つまり、地獄落ちたちの破滅と、救済されたものの甦えりとである。人間の自我をつくりあげているものはすべて滅ぼされ、生き生きとした想像力に属するものは、すべて墓より起ち上がる。我々自身は救われたものでもあり地獄落ちでもある。あるいは歴史的な関係から見れば、信仰と文化は滅ぼされ、夢想は生き残る。我々の文明はこのような転機にさしかかっているのだろうか？　我々は崩れつつある形のなかに避難することはもはやかなわぬことである。

大量の現代文学や視覚芸術は崩壊過程の表現である。形の喪失はこのようないわゆる芸術の特徴となっている。詩ではおそらくエリオットやパウンドを代表とする世代の詩人たちを擒にした自由詩の流行に最初の兆があらわれた。彼らはこの破格が彼らの時代の精神を表現していると感じたのだろう。こういう考え方が、ロレンスやハーバート・リードが「解放」と見ていた「自由詩」への伝統的な審判である。エリオットが「大衆的なロマン派詩人によって使われたリズムや譬喩を拒絶」すると言ってそれを放棄したために、彼の『四四重奏』には鎮魂曲の調子が入りこんだのである。彼には格調ある一つの抒情詩が書けたのに告別の気持をこめて、それを書いた。『イースト・コーカー』で彼はこうした抒情詩のことを

擦り切れた詩風の回りくどい習作と呼んでいる。「エズラ・パウンドは主題を流動させてしまった」★137とイェイツは言ったが、これは、ある詩人たちはある時期に自分の時代を代弁しているのだという確信から生まれたパウンドの壮大な自信に衝撃をうけた時のことである。パウンドにはこうした才能がある。「彼の、意味を判らなくさせるつながりのない転位、説明のない叫びによって」と、それにもかかわらずイェイツは言っている。パウンドとエリオットは自分たちがヨーロッパ文化とその崩壊そのものだと考えていた。彼らの確信、彼らの崩れた形式への読者の賛意、そしてイェイツが彼らの詩論や実作をうけ入れることができなかったこと、これらはひとつの事実のさまざまな側面のように思える。イェイツは自分があの文明やその崩壊そのものだなどと考えはしなかった。彼の方向は歴史的なものでなく、形而上的なものだったからだ。それ以後の現代文学は死そのものよりも死体の腐敗を反映しているのだから、西欧キリスト教文化の、あるいは生命のある相の表現と呼ぶことは到底できない。もしこの崩壊のなかに、シェリーの歌った「疫病に病んだ枯葉の大群」があるならば、少数の幻視者たちのうちには、目下「冷たく、深く」身を横たえているにちがいない翼の生えた種子があることに、一縷の希望を託そうではないか。我々の文明の崩壊にひとり生きのびる想像力の性格を私はやがて発見したいものである。

　これまで我々の文明では、みんなに共通しているのは外部の世界だというのが当然のことだと思われていた。そして、もし詩人の霊感が物質主義の文明の内部で、ひとつのしきたり以上のものとして生き永らえてきたとすれば——詩人の「神聖な」性質に対する昔ながらの信頼が細々と生き永らえてきたとすれば——詩が読者たちの目前に掲げた本源的なイメージに対する大方の読者の反応は、無意識の反応だった。尤も、おそらくそのためにかえって、止むに止まれぬ力をもっていたのだけれども。しかしイェイツはこういう問いを発している。「時代自体が〈カメレオンの道〉(ボードス・カメレオントス)にさしかかったとき何ができるのだろうか？」★138——〈カメレオンの道〉とは「長い間記憶に貯えられていた自己」の常に変幻するイメージではないか？　そして彼は自分もその一員である魔術協会の儀式で使われるチャルデアの神話から引用する。「見分けのつかない形象を喜びながら、絶えず不実な奈落と雲に包まれた冥王とが横たわる暗い壮麗な世界へ降(くだ)ってはならない」★139。共通の神話と信仰の伝統的な機能はこうした流転に統一をあたえることである。しかし、新しい神聖な本が無意識それ自体だとすれば、新しい世代は、水先案内も羅針盤もなしに、無尽蔵の豊かさと奇異さと怖ろしさとにみちた神秘の世界を前にして、自分自身を発見することだろう。神話や信仰に支えられた古代の文化のゆとりと安定とは我々のものではない。しかもなお源泉に立ち戻ることはおそらく前例のない再生の始まりとなりうるだろう。「祝福された精神は誰にとっても共通な自己の内部をさがしあてなくてはならない」★140。イェイツは『ひとつの幻想』のなかにこう書いている。そして「黄金曙光協会」の会員にあてて「個性は我々の時代が想像しているほど重要ではない」★141と

書いてもいる。ブレイクは「原型的な世界の驚くべき幻想は集団のものであって個人のものではない」ことを知っていた。「幻想は人それぞれの保持している立場によって、各々の想像力の眼によって見られる」と彼は書いている。そして「最後の審判は驚くべき幻想である。私は私が見たままを描いた。人それぞれにちがった具合に見えるだろう、他のものがすべてそうであるように」★142。

イェイツはこうした原型的な性格をもつ幻想とはお馴染みで、そういうものを数多く彼の自叙伝のなかでとりあげている。たとえば、ある種の魔術的な象徴は、それを垣間見たものに、ある原型――エデンの園は彼が詳しくあつかっている象徴のひとつだが――を呼び起こす。ただし呼び起こす度毎に微妙な相違が見られる。こういう幻想が集合的な性格をもつ知識の対象であることを当然と考えたので、イェイツは〈世界の霊(アニマ・ムンディ)〉への彼自身の洞察や他の人びとの洞察をあつかうのに、ちょうど他の分野の学者が関係のある材料の断片をあつめて、それをつぎ合わせてひとつの完全なものをつくりあげるのと同じ手口を用いたのだった。こうして月の姿を呼び起こして――「信じられないくらい美しい裸の女が台座の上に立って星に向かって矢を射かける」★143――彼は民話や考古学やギリシア神話や友人たちの夢や子どもたちや彼のサークルの仲間の想像的な作品から関係のある象徴を集めて、彼の不充分な幻想を完全なものに仕上げた。「神話は精霊(ダイモン)の活動である」★144と彼は信じていた。そして彼が目撃したものを「神話が現実である世界」★145での出来事と見做した。幻想や夢がイェイツにあらわれたのは第一次大戦の



直前だったので、彼はこうした幻想的な出来事をやがて歴史のなかで実現されることになったものへと関係づけた。後年彼が詩のなかで象徴を使ったとき彼は、まったく非個性的な方法でやってのけた。――たとえば幻想を新しい時代の到来とともに殺戮されたディオニュソスの古代神話に関係づけたり★146、アイルランドの文化的英雄と見られているパーネルに関係づけたり★147するような具合に。

伝統的芸術は集団的な精神の表現という性格をもつものである以上、必然的に無名性と切り離すことはできない。定義によれば伝統的芸術は個性の表現ではなく、集団的な精神の表現である。たとえばイェイツのビザンティウムでは、芸術は「人びとと全体の夢」のように思われるのだ。伝統は共産主義に劣らず「個性崇拝」には反対する。尤もその理由はまったく逆だけれども。けれども、やがて出現する階級なき社会の架空の代表者たちは次のようなイェイツの意見には賛成するかもしれない。(イェイツは社会主義的な理想を嫌っていた)。「私はもういちど、芸術家の手工品が半ば無名の鑿の影に隠れるような芸術、あるいは古代スコットランド人の譚詩(バラッド)や、十二、三世紀のアーサー王伝説に見られるような芸術をつくり出したい」★148。「精巧な現代心理は第一人称で語られるとき自己中心主義に聞こえる。しかし力強くなればなるほど万人の感情に近づくこれらの単純素朴な感情はそうではない。私はまもなく、いつも個人的な感情が神話と象徴の全体的な図柄に織りこまれている詩をもっと多く書きたいと思う」★149。

ひとつの幻想がさまざまの相補うような部分に分けられるという

ことを知れば、哲学者や詩人あるいは数学者はその進歩のそれぞれの瞬間に何らかの自分を補ってくれる思想に——それもおそらくは遙かに離れた精神に——依りどころを求めることはないだろうか！「すべての精神が暗示の流れを縫って、どんなに精神同士が遠くても、口がきけなくとも、すべての流れがお互いに作用しあい、それに答えあうような、国全体にひろがった多様な夢想があるだろうか？……一発投機屋の群とはっきり一線を劃するひとつの国家は流れや影の間でこういった交渉によって結びつけられないだろうか？」★150 イェイツはこうした国の精神の集合を生きた現実と見ているので「好きなときに物語や象徴を拾ってくる国際的な芸術」★151に我慢がならなかった。というのはこうした折衷主義は集合的な〈記憶（メモリア）〉の限界を踏みこえ、有機的な想像の統一をつくり出すよりも崩壊させてしまう傾向があるからである。イェイツはアレオパゴスの裁判官ディオニュシウスとともに次のように信じていた。「彼は国境を彼の天使に従って定めたのであり」「……国は生まれた時に、全体から出てきた刻印を帯びており、個人と同様増加と減少の時がある」★152。「国、文化、思想の流派はそれぞれの精霊（ダイモン）をもちうる。これらの精霊は《大年》のなかを個人の男女のように動きまわり、男女を自分の肉体として用い、思い通りにこれらの肉体を分散させてしまうという」★153。

民族の統一、階層の統一が欠けているために、現代世界はイデオロギーの魔の犠牲になった。しかしプラトンが、霊感を受けた詩人の磁場から吊るされた「一連の神の熱狂者たち」★154について書いたとき、彼が言おうとしていたように、詩と芸術にもまた精神的な共同体がある。おそらく国や階層制度が崩れる時、我々が希望をつながなくてはならないのはこうした精神的な共同体だろう。スウェーデンボルクは彼の天国と地獄に、民族の集合体ではなく、同じ心をもったものの集合体を見た。

この共同体についての直感の点では、イェイツは他の面と同様、〈新しい時代〉の予言者ブレイクの道を歩んでいる。そしてこの二詩人ともスウェーデンボルクの道を歩いている。ブレイクは、〈遠くにいると〉ひとりの人間のように見え、近づくと多数のように見える精神共同体を説明するのにスウェーデンボルクの用語そのものを使っている。「理解しておいてもらわなければならないのだが、人びとやモーゼやアブラハムがここで問題にされているのではなく「つまり、彼の最後の審判の画のなかで」、これらの名前によって指し示される状態が問題にされているのである。個人は聖書に書かれているように一連の神の顕現にあって生身の人間に現われるこれらの状態の幻想の代表である。遠くにいるときはひとりの人間のように見え、近づくと、国の大群のように見える」★155。

……都市は
人間、大衆の父親たち★156

——そしてブレイクの長大な予言の書はイギリス民族「巨大アルビオン」の集団的な一生の叙事詩である。『フィネガンズ・ウェイク』はブレイクの直系の子孫であるとともに、彼の年長の同時代人ＡＥとイェイツの思想の流れを汲んでもい

る。ジョイスの代表的なダブリン人の内面生活の叙事詩はイェイツやAEの「国全体にひろがった多様な夢想」の実現なのだ。こういう夢想は万人に共通の大きな記憶から語り、あるいは大きな記憶に語りかけるので、大衆や暴徒の動物的な集合性に対立する、神聖な段階での集合性を呼び起こすことができる。キリスト教会は今でもやはりこうした神聖な集合体ではないのか？　そして他にもあることだろう。

　地方的で民族的に集合した魂の崩壊、信仰と文化、階級と階層の力強い集合体の崩壊、これは我々が現代社会で目のあたりにしている、この上なく心を乱す成りゆきである。いずこも同じ、これら当世ふうの機械づくりの、場所ともいえない場所を占める、記憶も文化もないあぶれた群衆の内面生活とは、一体どのようなものだろう？　こうしたものを目前にして現代の群衆は文明の崩壊過程の所産である混沌へと回帰するように見える。群衆の夢とは何なのか？　おそらくこうした集合体なのだろう。エドウィン・ミュアは、スコットランドで青年時代、社会主義者だった頃、政治集会に参加して、これまでこの世界でまだはっきりと表わされたことのない「寓話の一部」を垣間見たような気がして、これを彼は「宇宙的な浄化」と呼んだ。

　そこにいつでもあった寓話、目には見えないが、入って来たい人を誰でも待ちうけている寓話のなかにまるで僕は入ってゆくような感じがした。以前は醜さが、病が、悪徳が、歪みが僕に嫌悪感を催させた。だが今はまるで人類が何か腐敗しない物体からできているように思われて、不快感も嘔吐感もなく、人間ひとりひとりに自然に魅きつけられた。僕は自分の参加したはじめてのメーデーのデモ行進のときにこの気持を強くもった★157。



　エドウィン・ミュアは未来にあって、やがて時が経つにしたがって明らかにされる寓話の第一段階を覗き見たのかもしれない。デイヴィッド・ギャスコインはシュールレアリスムから実存的キリスト教に移り、現在のイギリス詩人のなかではただひとり、予言的な想像力をかなり備えているが、彼はこの神聖な存在へ集団で参加することを主題にして『夜の想い』という詩を書いた。彼はダンテの地獄のように怖ろしい現代の〈大都会(ヌガロメトロポリス)〉の光景、隔絶感、孤独感、疎外感を呼び起こしている。そしてブレイクが想像力と呼び、ウパニシャッドが自我と呼び、プラトンがひとつのものと呼んだ存在に呼びかける。

　ああ、ひとつのものとなれ、私が存在することを知るのが私ひとりきりでないために。私の失われた孤独が幻影でないように。私に存在の一部を占めることを許せ、私がこうしてひとつでありすべてであるものの一部となるために。

この集合体の祈りは現代にぴったり適合しており、ブレイクの「新しい時代」のやがて出現する光景ともぴったり合っている。

お互いに愛し、怒りを甦らせながら
我々はひとりの人間として生きる。無限の感覚を縮めると
群衆を見る。感覚を拡げると
宇宙の家族がひとりの人間に見える。
そのひとりを、我々はイエス・キリストと呼ぶ
そして彼は我々のうちに、我々は
彼のうちに、完全に調和して、生命の土地エデンに住む★158

これこそスウェーデンボルクの〈偉大な人間〉であり、そのひとつの生命のなかにあらゆる生命が存在している。

私自身のことをいうなら、エリオットの悲観主義が私には責任回避のように思われた時がある。イェイツが「やがて訪れる恐怖」について語った時、彼はおそらく戦争について考えていたよりも、詩人に関係のあることを考えていたのである。その恐怖は、想像力の内部の世界では、すでにここに存在しているように思われる。私はおぞましい気持で、革命的なニヒリズムが、キリスト教文明や、神聖な知識を今に至るまで守り伝えてきた世界中の他の伝統的な文明を、破壊しようとしているさまを見ている。暴力よりももっと悪いのは、科学以外のあらゆる知識の分野にほとんど遍くひろがった無智の高潮である。なかでも手に負えないのが教会の内部にさえある精神面での無智である。その無智とともに訪れたのは、伝統的な神聖な知識との断絶があるたびに（古びた十九世紀の進化論に夢中になって）いわゆる「進歩」をそこに見て、こと成れりとする感覚だ。文化を保存するためには階層制度にもとづいた社会がぜひとも必要に思われるので、エリオットは宗教上の信仰に帰依したのと同じ必然性をもって政治の上では王党派だったのだ。これまでどの文明においても、最高の技術と知識、精神的、知的洞察力が委ねられてきた階層にこそ、人間がなしとげたすべての最高のものを、水平化しようとする大衆の手から守る仕事がふりあてられてきたのである。ブレイクは若い頃革命の支持者だったが、後年「政治の上でのプラトン主義者」を自ら宣言した。これは、人よりすぐれた知識によって支配する資格をもった都市の保護者たちを据えたプラトンの階層化された社会に彼が左袒したという意味にちがいない。人間らしいものの言い方をすれば、これ以外どうやって叡智と美とを守り、伝達することができるか私は知らない。しかし原則として、ぎりぎりまで押しつめるならば、こういう叡智や美は普遍的なものである。叡智と美をことごとく一望のもとにおさめることは困難だが、ことの本質としては不可能ではない。――それどころか、本質においてはこれこそ人間性を完璧にするための唯一の可能な方法である。集合的にものを見通すことはブレイクの時代にくらべるとやや実現に近づいたし、それのみが唯一の真の民主主義だ。ブレイクは「想像力は記憶と何の関係もない」し、従って山のような厖大な知識を所有することとは何の関係もないことがよく判っていた。彼はまた「イエスは幼な子や貧しいものや教育のないものにはあらゆることが明らかだと考えている。これこそが福音だ」★159と言った。そして「イエス」のかわりに「想像力」または自己を読みかえたなら、「想像力は万人のうちの神聖な肉体である」★160とか「万人のうちの人間の永遠の肉体である」というブレイクの信仰の力強さは、ユングの集合的無意識についての見解を学ぶものにとってはただちに明らかになるだろう。エドウィン・ミュアの、人類とは無尽蔵の生命の海の表面の波か漣のようなもので、「長い間記憶に貯えられていた自己」の寓話の出来事だ、という見方は、未来の、夢想もしなかった宗教となるかもしれない。

イェイツは彼自身、ブレイクが〈新しい時代〉の予言者であるよ

うに、《大年》の予言者だが、我々が変化を受けいれるときに訪れる一種の昂揚感について語った。「……限界が近づくか過ぎ去るとき、降伏の瞬間が来るとき、新しい環が動きはじめるとき、私は昂奮でみたされる。私は最近の数学研究のことを考える。無智なものすらもそれをニュートンの研究に較べうるだろう……知性のあるものにはよく理解できる客観的世界に較べうるだろう。限界自体が新たな次元となり、我々に手をつかねさせる、この常に隠れん坊ばかりしているものが群衆に向かって押しかけ始めたことが私にはよく判る」★161。内部世界を急襲して掠めとることに熱中する若い世代の麻薬常用にさえ、おそらく我々はその到来を見ることができるかもしれない。ともかくも後戻りはできないのである。結びとして私はデイヴィッド・ジョーンズの未完の詩の断片を引用しよう。★162

私は言った、ああ私は何を書こう?
私はあちこち訊ねてまわる、
(彼は以前複雑きわまる
隠れ家でペテンにかけた)
私は戸口に彼の象徴をさがす
私は長い間織り目や輪郭を見つめ、
ささいな綴ぎ目を撫でまわす、
私は因果律が柱から塔まで投げかけた
死んだ綾の間を歩きまわる、私は色や光を
見つめる心の眼をつかれさせる、
私は筒先や容器のなかに彼の傷口をさぐる
私は自動装置をさがす
私は偏見なく空虚な模様をあらためる
私は見知らぬものを非難せぬよう警戒する
なぜなら文明のかわりめに彼を見逃しやすいから

**★原註**

1——W・B・イェイツ『全詩集』、二一〇頁。

2——エドマンド・スペンサー『妖精の女王』、第七巻、第七歌、五八節。

3——『天国と地獄の結婚』、挿絵第三、ケインズ編『全集』(オクスフォード標準作家版)、四九頁。

4——たとえば『真のキリスト教』、第十四章、七五三節参照。「この地上にはかつていくつかの教会が存在していたが、すべて時が経つに従って終りを迎え、新しい教会に受けつがれた。そういうことがくり返されて今日にまで至る。教会が終末を迎えるのは神の真理がなくなり、偽りのもの、斥けられたものだけを残すときである。こうした場合何らの純粋な善も残っていない。……そういうわけで、真理が教会で終末を迎えると、同時に善も終末を迎える。そしてその時教会は終る、つまり終末を迎えるのだ」。

5——『イェルサレム』、挿絵第七五、ケインズ、七一六頁、また『最後の審判』、三八節、四五節、四六節などを参照。

6——『天国と地獄の結婚』、「自由の歌」、挿絵第二五〜二七、ケインズ、一五八頁、また、『ヨーロッパ、ひとつの予言』、『ヴァラ』、『五番目の夜』、ケインズ、三〇七頁以下参照。

7——ケインズ版、四二四〜四二七頁。

8——『天の神秘(アルカナ・ケレスティア)』、四巻、三五七六節。

9――イェイツ、『ひとつの幻想』、二一二頁。
10――イェイツ、『ひとつの幻想』、初版、一九二五、二版（改訂版）、一九三五、「完成された象徴」、一五～一六章、二一二～二一三頁。
11――同書、二七七頁。
12――同書、二四三頁。
13――『ひとつの幻想』、二五三頁。
14――W・B・イェイツ訳、『ひとつの幻想』所収、二四三頁。
15――W・B・イェイツ、『再来』（前掲引用書中に）。
16――『ヘラス、抒情的劇詩』、一八二一、最後の合唱。
17――W・B・イェイツ『復活』、一九三一、『戯曲全集』、五八〇頁、『全詩集』、二三九～二四〇頁。
18――前掲引用書。
19――イェイツ『最後の詩集』所収「環」、『全詩集』、三三七頁。
20――プラトン『政治論』、トマス・テイラー訳。
21――前掲引用書、五九四頁、また『全詩集』、二三九～二四〇頁。
22――『ひとつの幻想』所収「マイケル・ロバーツと友人たちの物語」、四章、五〇頁。
23――『精神の旅人』、二九～三二、ケインズ、四二五頁。
24――序文、一五頁。
25――『文化の定義に関する覚え書』、序文、一九頁。
26――デイヴィッド・ジョーンズ、『呪われた人』、一九五七、序文、一五頁、『時代と芸術家』（一九五九）に再録、一一三頁。
27――ミルトン『楽園回復』、第四巻、二八五～二九〇行。
28――『批評論集』所収「詩的経験」、一二三頁。
29――『文学的自叙伝』、第一巻、十三章、ショウクロス版、二〇二頁。
30――『文学的自叙伝』、第二巻、「詩と芸術について」、ショウクロス版、二六二頁。
31――『批評論集』所収「批評の本質」、一二九頁。
32――『批評論集』、一九三八、序文。
33――『新しい詩』アメリカ版（一九二〇）の序より。
34――『批評論集』所収「神話、夢、詩」、一〇九頁。
35――同書、一一〇頁。
36――トマス・バッツへの書簡、一八〇三年七月六日、ケインズ版、二五頁。一八〇三年四月二十五日、八二三頁。
37――『文学的自叙伝』、第九章、ショウクロス版、第一巻、一〇五頁。
38――『生きている松明』、マンク・ギボン編、二九八頁。
39――同書、二三五頁。
40――『全詩集』所収「ビザンティウムに船出して」、二一七頁。
41――同書、同頁。
42――『ギータ』四章、シュリ・プロヒット・スワミ訳。
43――アナンダ・クマーラスワミ『キリスト教と東洋芸術哲学』、七八頁、ドーヴァー版、一九三五。
44――同書、七九頁。
45――同書、二九頁。
46――『妖精の女王』、第七巻、第七歌、一三節。
47――『イェルサレム』、挿絵第四九、五七～五八行、ケインズ版、六八〇頁。
48――『最後の審判の光景』、覚え書、六八～六九頁、ケインズ版、六〇五頁。
49――A・クマーラスワミ、前掲引用書、一〇頁。
50――『自叙伝』「疎隔」、四七章、四九〇頁。

51—同書、四九〇頁。
52—「夜鶯へのオード」、第七節。
53—『伝統と個人的才能』
54—『オクスフォード現代イギリス詩華集』序文、九章、二一頁。
55—『不死鳥と雉鳩』
56—黎明楽（オーバード）「聞け聞け雲雀／天の門で……」
57—「雲雀へ」
58—『快活な人（ラ・レグロ）』、四三行。
59—『ミルトン』、挿絵第三一、三四～三五行、ケインズ、五二〇頁。
60—「ビザンティウムに船出して」、第四節、『全詩集』、二一八頁。
61—『不死鳥と雉鳩』
62—「鴉」
63—『イースト・コーカー』、第三部。
64—『批評論文』所収「批評の本質」、一三二～一三三頁。
65—『時代と芸術家』所収「芸術と聖餐」、一五八頁。
66—同書、七〇頁。
67—『キリスト教と東洋芸術哲学』、二〇頁。
68—同書、七〇頁。
69—『自叙伝』「四年間」、二章、一一六頁。
70—『時代と芸術家』序、一三頁。
71—『唄と源泉』、九二頁。
72—『呪われた人』序文、一九頁。
73—同書、二四頁。
74—『オクスフォード現代イギリス詩華集』序文、九章、二一頁。
75—『呪われた人』序文、一六～一七頁。



76—同書、二五頁。
77—「グッチの備忘録」第二七番、（一七九六？～七）
78—デイヴィッド・ジョーンズ、『時代と芸術家』所収「芸術と聖餐」、一四四頁。
79—『キリスト教と東洋芸術哲学』、二章、二三頁。
80—『自叙伝』「帷のさやぎ」「四年間」、一九一頁。
81—同書、一九〇頁。
82—同書、一九四頁。
83—同書、「カメレオンの道」、二六五頁。
84—同じく。
85—『善悪の思想』「ウィリアム・ブレイクと想像力」
86—『自叙伝』「幼年時代と青年時代についての夢想」、九〇頁。
87—同書、「帷のさやぎ」「四年間」、二章、一一六頁。
88—ジョン・フラックスマンへの書簡、一八〇一年十月一九日、ケインズ、八一〇頁。
89—『大いなる神秘（ミステリウム・マグヌム）』、三十章。
90—『すべての宗教はひとつである』、第五原理、ケインズ、九八頁。
91—『天国と地獄の結婚』、挿絵第二、ケインズ、一五三頁。
92—「ウォットソンの『聖書への弁明』への註釈」、ケインズ、三九二頁。
93—『善悪の思想』「民衆詩とは何か？」
94—『自叙伝』「帷のさやぎ」、二三章、一九四頁。
95—トマス・テイラー訳。
96—『批評論集』所収「批評の本質」、一三三頁。
97—『レイノルズの註釈』、一九五頁、ケインズ、四七三頁。
98—『キリスト教と東洋芸術哲学』、一九頁。

99——『唄と源泉』、九〇頁。
100——『最後の審判の光景』覚え書、六八頁、ケインズ、六〇五頁。
101——『自叙伝』「カメレオンの道」、二七三頁。
102——トラスラー博士への書簡、一七九九年八月十六日、ケインズ、七九二頁。
103——『楽園喪失』、第七巻、二八〜三〇行。
104——同書、第一巻、六〜一二行。
105——同書、第七巻、三二〜三五行。
106——『最後の審判の光景』覚え書、六八頁、ケインズ、六〇四頁。
107——『天国と地獄の結婚』、挿絵第一二〜一三、ケインズ、一五三頁。
108——『作品集への総序文』(中絶されたイェイツの作品集の全面的改訂のために書かれたもの)、『批評選集』(ノーマン・ジェフリーズ編)、二六三頁。
109——『最後の審判の光景』、覚え書、六九〜七〇頁、ケインズ、六〇五〜六〇六頁。
110——『縛を解かれたプロメテウス』
111——S・T・コールリッジ『忽必烈汗』
112——『イェルサレム』、第一巻、挿絵第五、及び一七〜二〇、ケインズ、六二三頁。
113——『ヴァラ、第七夜』、三四五〜三六〇行、ケインズ、三二八〜三二九頁。
114——『真のキリスト教』、第一巻、三三節。
115——『自叙伝』、四八〜四九頁。
116——『善悪の思想』「魔術」
117——エドウィン・ミュア、前掲書、一六七頁。
118——同書、四九頁。
119——『唄と源泉』、一六頁。
120——同書、九頁。
121——ジョン・フラクッスマンへの書簡、一八〇〇年九月二十一日、ケインズ、八〇一頁。
122——『文学的自叙伝』、第二巻、ショウクロス、六四頁。
123——「ノート・ブック」、一八〇五年四月十四日。
124——「シェイクスピア論」(一八一一)、ナンサッチ版コールリッジ『詩散文選集』、スティーヴン・ポッター編、三四七頁。
125——『文学的自叙伝』、第二巻、十五章、ショウクロス、一五頁。
126——『楽園喪失』、第七巻、六〜八行。
127——「西風へのオード」
128——『最後の審判の光景』覚え書、六八〜六九頁。ケインズ、六〇五頁。
129——『三月の満月』所収「超自然的な歌」、一〇節。
130——『自叙伝』「悲劇的な世代」、九章、三一五頁。
131——『善悪の思想』「シェリーの詩の哲学」
132——『善悪の思想』「民衆詩とは何か?」
133——前掲引用書、七〇頁、ケインズ、六〇四頁。
134——同書、九二〜九五頁、ケインズ、六一七頁。
135——同書、六九〜七〇頁、ケインズ、六〇六頁。
136——同書、九二〜九五頁、ケインズ、六一七頁。
137——『オクスフォード現代イギリス詩華集』序文、十章、二三頁。
138——『自叙伝』「スウェーデンの寛大さ」、三七七頁。
139——『自叙伝』「カメレオンの道」、二五五頁。
140——『ひとつの幻想』、一二章、二三頁。
141——『黄金曙光会は魔術協会として存続すべきか?』あとがき(未公刊)。

142――前掲引用書、六八〜六九頁。ケインズ、六〇五頁。
143――『自叙伝』「帷のさやぎ」、三七二頁。
144――同書、二七三頁。
145――同書。
146――とくに『復活』、第一の合唱参照、『全詩集』、二三九頁。
147――「パーネルの葬式」、『全詩集』、三一九頁。
148――『自叙伝』「四年間」、一五〇頁。
149――同書、一五一頁。
150――同書「カメレオンの道」、三章、二六二頁。
151――同書「四年間」、一九三頁。
152――『ひとつの幻想』「古代人の《大年》」、二五三頁。
153――同書「完成した象徴」、十三章、二〇九頁。
154――『イオン』
155――『最後の審判の光景』、七六〜七七頁、ケインズ、六〇七頁。
156――『イェルサレム』、二巻、四五〜四六頁、ケインズ、六六五頁。
157――『自叙伝』、一一四頁。
158――『イェルサレム』、二巻、挿絵第三八、ケインズ、六六四〜六六五頁。
159――バークレーの『シリス』への註釈、ケインズ、七七四頁。
160――同書、ケインズ、七七三頁。
161――『ひとつの幻想』「鳩か白鳥か」、三〇〇頁。
162――『時代と芸術家』所収「芸術と聖餐」、一七九頁から引用。



**☆訳註**

《大年》――自然の周期性から類推した宇宙の消長の一循環をあらわす単位を指し、日の出の位置がさまざまに変って黄道を巡ったあと、ふたたびもとの位置に戻るという天文学上の発見にもとづいており、ほぼ二万五千八百年と見られている。この考え方は紀元前三世紀に全ギリシャ世界に始まったが、のちストア哲学によって支持され、ギリシャ科学によって合理化された。つまり宇宙は《大年》ごとに宇宙の大火によって焼き尽くされ、更新されるという考え方が普及した。当初は、この循環説はたんに自然のように宇宙が生成・消滅するという考え方にすぎなかったが、のち人類の堕落という思想に変形され、黄金、銀、青銅、鉄に代表される時代としてあらわされるようになった。

**訳者付記**

キャスリーン・ジェシイ・レイン（一九〇八〜）はイギリスの女流詩人。ケンブリッジ大学で生物学を専攻するとともに、批評家I・A・リチャーズの指導を受け、先輩ウィリアム・エンプソンに啓発されて詩作に入る。ウィリアム・ブレイクや東洋神秘思想に興味をもち、生命の原初的な把握と深い宗教性の裏付けのある鮮烈なイメージにあふれる作品を発表しており、詩集には『石と花』（一九四三）、『巫女』（一九四六）などがある。それとともに、ブレイクについての浩瀚な著書『ブレイクと伝統』（一九六九）や、神秘主義的、プラトン主義的なイギリス詩の伝統をさぐった、このエッセイの姉妹篇ともいうべき詩論『古代の泉を守って』（一九六七）などを公けにしている。

**Poetic Symbols as a Vehicle of Tradition** by Kathleen Raine in *Eranos-Jahrbuch 1968.*
© 1968 Kathleen Raine.

# 錬金術関係書誌

## 1——錬金術の歴史に関する研究

**Berthelot, M.** : *Les origines de l'Alchimie*, Paris, *1885*.
*Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du moyen âge*, Paris, *1889*.
*La Chimie an moyen âge*, Paris, *1893*.
*Archéologie et Histoire des Sciences*, Paris, *1893*.
**Figuier, L.** : *L' Alchimie et les Alchimiste*, Paris, *1856*.
**Lippmann, E. O.** : *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, *1919–1931*. (『錬金術の成立と普及』)

## 2——錬金術の研究——哲学・宗教・心理学・文学・芸術の分野にわたる

**Alleau, R.** : *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, Paris, *1953*.
**Amadou, R.** : *L'occultisme*, Paris, *1950*
**Amadou, R., Kanters, R.** : *Anthologie littéraire de l'occ ultisme*.
**Bachelard, G.** : *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, *1947*.
*La terre et les rêveries du repos*, Paris, *1948*. (réédition *1958*) (『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳、思潮社)
**Eliade, M.** : *Forgerons et alchimistes*, Paris, *1956*.
*Image et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, *1952*. (『イメージとシンボル』前田耕作訳、せりか書房)
**Fulcanelli** : *Le mystère des cethédrales*-Prèface d Eugène Canseliet, Paris, *1926*.
*Les demeures philosophales et le symbolisme heroétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand-œuvre*-Préface d'Eugène Canseliet, Paris, *1930*.
**Ganzenmuller, W.** : *Die Alch. im Mittelalter*, Paderborn, *1938*. (『中世における錬金術』)
*Das Buch der Heiligen Dreifalicheit, eine deutsche Alchemie*

*aus dem aufang des 15 jahrhunderts.* (*Archiv, fur Kultur Geschichte, XXIX, 1939.* 所収)

**Gray, R.D.** : *Goethe the alchemist*, Cambridge, *1952.* (『錬金術師ゲーテ』)

**Guénon, R.** : *La grande Triade*, Paris, *1946.*

**Hartlaub, G. F.** : *Arcana Artis-Spuren alchemistischen Symbolik in der Kunst des 16 Jahrhunderts.* (*Zeit. f. Kunstgeschichte, VI, 1937.* 所収)

*Der Stein der Weisen, Wesen und Bildwelt der Alchemie*, München, *1959.*

*Hodler und das Rosenkreuzertum.* (*Neue Züricher Zeitung, XXIV, XXV, 1926.* 所収)(『錬金術師たちと薔薇十字団運動』)

*Albrecht Dürers≪Aberglaube≫.* (*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1940.* 所収)

*Aus der Bilderwelt der Alchemie, Aurora consurgens.* (*Die Basf, 1950.* 所収)

*Signa Hermetis.* (*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Ⅱ, Ⅲ, Ⅳ, *1937.* 所収)

*Le symbolisme alchimique à la fin du moyen âge.* (*Graphis, XXXⅧ, 1951.* 所収)

*Chymische Märchen.* (*Die Basf, IV, 1954.* 所収)

*Die Königliche Kunst und ihre Bildewelt.* (*Die Basf*, Ⅲ, *1954.* 所収)



**Jung, C.G.** : *Psychologie und Alchemie*, Zürich, *1944, 1950.* (『心理学と錬金術』)

*Traumsymbole des Individuations-prozesses.* (*Eranos*, Ⅲ, *1936.* 所収)

*Die Erlösungsvorstellungen in der Alchemie.* (*Eranos*, Ⅳ, *1937.* 所収)

*Die Visionen des Zosimos.* (*Eranos, V, 1937.* 所収) (*Gesammelt Werke*, Band 13, Zürich. 所収)

*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich, *1954.*

*Die Psychologie der Uerbertragung*, Zürich, *1946.*

*Mysterium Coniunctionis*, Zürich, *1955.* (『結合の神秘』)(*Gesammelt Werke*, Band 14, Zürich. 所収)

**Lennep, J.** : *L'Alchimie et Pierre Bruegel l'Ancient.* (*Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965.* 所収)

*Principes fondamentaux du symbolisme alchimique.* (*Fantasmagie, n°20, juin 1965.* 所収)

*Étude des rapports techniques entre l'Art et l'Alchimie au moyen-âge*, Bruxelles, *1964.*

*Art et alchimie*, Bruxelles, *1963.* (『芸術と錬金術』)

**Lévi, E.** : *Histoire de la magie*, Paris, *1860.*

*Dogme et rituel de haute magie*, Paris, *1856.*

*La clef des grands mystères*, Paris, *1897.* (『大神秘の鍵』)

**Ragon, J.M.** : *De la maçonnerie occulte et de l'initiatio hermétique*, Nice, *1941*.

**Read, J.H.** : *The alchemist in life, literature and art*, *London, 1947*.

*Prelude to Chemistry, An outline of Alchemy its literature and relationship, London, 1936.* (『化学の序幕―錬金術の輪郭、その文献とその関連』)

**Schick, H.** : *Das ältere Rosenkreuzertum, 1942.* (『中世薔薇十字団精神』)

**Yates, F.A.** : *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London, 1964.*

*The Art of Memory, London, 1966.*

*Theatre of the world, London, 1969.*

## 3――ヘルメス学の古典

**Agrippa, H.C.** : *De Occulta Philosophia*, (全三巻) Cologne, *1533.* (『隠秘哲学』)

**Andreae, J.V.** : *Chymische Hochzeit Christiani Rozenkreutz, anno 1459*–Straβburg, *1616*, Berlin, *1781.* (『化学の結婚／クリスチアン・ローゼンクロイツ著／一四五九年』) (再版) *Les Noces chymiques de Christian Rosen*, Paris *1928*, Stuttgart *1957.* (現代ドイツ語訳)

**Bacon, R.** : *Le Miroir d'Alquimie de Roger Bacon philosophe très excellent traduit de latin en français par un gentilhomme du Dauphiné, N. Barnaud*, Lyon, *1557.*

**Basilius Valentinus** : *Von dem grossen Stein der Uralten*, *1599*, *1603*, Leipzig, *1611.*

*Currus triomphalis antimonii*, Amsterdam, *1585*, Leipzig, *1604.* Nuremberg, *1724.*

*Azoth, sive aurelilae occulae philosophorum*, Francfurt, *1613.*

*Les douze Clefs de philosophie……traictant de la vraye médecine métallique. L'Azoth ou le moyen de faire l'or caché des philosophes*, Paris, *1624*, *1659.* (再版 Paris, *1957*)

*Rèvolution des mystères des teintures essentialles des sept mètaux et de leurs vertus médicinales*, Paris, *1645.* (再版 Paris, *1954*)

*Tractatus chymico-philosophicus. De rebus naturalibus et supernaturalibus metallorum et minecralium*, Francfurt, *1676.*

*Chymische Schriften*, Hamburg, *1740*, Leipzig, *1769.*

**Becher, J.J.** : *Institutiones chimicae prodomae*, Francfurt, *1664.*

**Böhme, J.** : *De signatura rerum*, Amsterdam, *1682.*

*Gespräch einer erleuchteten und unerleuchteten seele.*

*Hohe und tieffe gründe von dem dreyfachen Leben des Menschen*, Amsterdam, *1660*.

*Aurora oder die Morgenröte im Aufgang*, Amsterdam, *1682*.

**Dee, J.** : *Monas Hieroglyphica in Theatrum Chemicum*, *1613*.

**Flamel, N.** : *Des berühmten philosophi Nicolai Flamelli-chymische Werke*, Wien, *1751*.

*Le Livre des Figures hiéroglyphiques*. (*Salmon*, B.P.C II. 所収)

**Fludd, R.** : *Summum bonum*, Francfurt, *1629*.

*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim, *1617*.

**Glauber, J.R.** : *Opera Chimica*, Francfurt, *1658*.

**Helvetius** : *Vitulus Aureuis*, Amsterdam, *1667*.

**Hutin, S.** : *L'Alchimie*, Paris, *1951*.

**Khunrath, H.** : *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, s.l. *1602*, Hanau, *1609*.

**Kircher, A.** : *De Lapide philosophorum Dissertatio*. (*Manget Biblioteca chemica curiosa*, *1702*. 所収)

**Lambspringk** : *De Lapide Philosophico Libellus*, (*Theatrum Chemicum*, *1659*. 所収)

*Museum Hermeticum*, *1749*.

**Mayer M.** : *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae*, Oppenheim, *1618*.



*Viatorium hoc est de montidus planetarum septem seu metallorum*, Rouen, *1651*.

*Cantilenae intellectuales de phaenice redivivo*, Paris, *1758*.

**Mylius, J.D.** : *Tractatus secundi seu Basilicae chymicae*, Francfurt, *1620*.

*Opus medico-chymicum continens tres tractatus sive Basilicas*, Francfurt, *1618*.

*Philosophia reformata*, Francfurt, *1622*. (『フィロゾフィア・レフォルマタ』)

*Anatomia Auri sive Tyrocinium medico-chymicum*, Francfurt, *1628*.

**Nazari, G.B.** : *Della Tranmutatione metallica*, Brescia, *1569*, *1572*, *1599*.

**Paracelsus, T.** : *Prognosticatio*, *1536*.

*Aus legung der Figuren, so zu Nürenberg gefuden seind worden, gefürt in grunt der Magischen Weissagung*, *1569*.

*Bücher und Schriften des ellen, hochgelahrten und bewehrten philosophi medici*, Basel, *1589*.

*Opera Bücher und Schrifften* (éd.Huser J.), Straβburg, *1603*.

*Philosophie und medici opera*, Straβburg, *1603*.

*Opera omnia medico ohemico chirurgica*, Genève, *1659*.

*Sämtliche Werke* (éd. Sudhoff, K., Matthiessen, W.) München, Berlin, *1922-33*.

*Theophrastus Paracelsus Werke*, Bd I ~ V, Darmstadt, *1968*.
**Peuckert, W. E.** : *Pansophie*, Stüttgart, *1936*, Berlin, *1967*.
*Gabalia*, Berlin, *1967*.
*Geheimkulte*, Heidelberg, *1951*.
*Die Rosenkreuzer*, Yena, *1928*.
**Philalethe, E.** : *Erklärung der hermetisch poetischen Werke Herrn Georgii Riplaei*, Hamburg, *1741*.
*Introitus apertus ad occlusum regis palatium*, Amsterdam, *1667*.
*Fontaine de la philosophie chimique*.
**Porta, G. (della)** : *De Distillationibus*, Straßburg, *1609*.
*Ars distillatoria*, Francfurt, *1611*.
*Magiae naturalis*, Francfurt, *1591*.
*Phytognomonica*, Francfurt, *1591*.
**Ripley, G.** : *Opuscula quaedam chemicae Riplae angli medulla philosophiae, chemicae*, Francfurt, *1615*.
**Rosencreutz, C.** : *Chymische Hochzeit*, Straßburg, *1616*.
（Andreae の項参照）
**Schrödter, W.** : *Das Rosenkreuz*, Zürich, *1955*.
**Sendivogius, A.** : *Traicté du Soufre et du Sel*, La Haye, *1639*.
*Le cosmopolite ou la nouvelle lumière chymique*, Paris, *1723*,
*Chymische Schrifften*, Wien, *1750*.
**Spunda, F** : *Das Weltbild des Paracelsus*, Wien, *1941*.
**Welling, G.** : *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum*, Hamburg, *1739*. (『魔術的カバラと魔術的神知学との書』)
**Zachaire, D.** : *Opuscule de la Philosionomie naturelle des mètaux, in Bibl. Philos.* Chimiques, *1741*.
**Zekert, O.** : *Paracelsus*, Stüttgart, *1968*.

## 4——日本語訳のある関係書

ハイベルク『古代科学』平田寛訳・創元社・一九四一
Heiberg, J. L. : *Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Allertum*, 1920.
スヴェドベリー『物質観の歴史』田中寛訳・白水社・一九四二
Svedberg, T. : *Die Materie, Ein Forschungsproblem in Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig, 1914.
セリグマン『魔法—その歴史と正体』平田寛訳・平凡社・世界教養全集20・一九六一
Seligmann, K. : *The History of Magic*, 1948.
ホッケ『迷宮としての世界』種村季弘訳・美術出版社・一九六六
Hocké, G. R. : *Die Welt als Labyrinth-Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957.

ブリヨン『幻想芸術』坂崎乙郎訳・紀伊屋書店・一九六八
Brion, M. : *Art Fantastique*, 1961.
ロッシ『魔法から科学へ』前田達郎訳・サイマル出版会・一九七〇
Rossi, P. : *Francesco Bacon, Dalla Magia alla Scienza*, 1957.
パノフスキー『イコロジー研究』浅野徹ほか訳・美術出版社・一九七一
Panofsky, E. : *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art af the Renaissance*, 1962.

*——末尾の括弧内は、本文中でふれられている作品の作品名を示す。
なお、訳者、出版社名のないものは未邦訳。

# アンドレ・ブルトン集成

第5回7 **野をひらく鍵**　粟津則雄訳　6月中旬刊

シュルレアリスムが執拗に追求する命題〈芸術と政治〉。「独立革命芸術のために」「レオン・トロツキー訪問」の他、詩論・芸術論を含め37章から成る重要な評論集

**●全12巻　瀧口修造監修　●既刊**　1ナジャ／通底器＝巖谷国士／豊崎光一訳¥1200　3詩篇Ⅰ他＝入沢康夫／大岡信／阿部良雄他訳¥1100　4詩篇Ⅱ＝菅野昭正／大槻鉄男他訳¥1400　5シュルレアリスム宣言集他＝生田耕作／田淵晋也訳¥1000　**●未刊**　2狂気の愛／秘法十七＝生田耕作／入沢康夫訳　6失われた足跡／黎明＝巖谷国士／田村俶訳　8シュルレアリスムと絵画＝瀧口修造／大岡信他訳　9魔術的芸術他＝澁沢龍彦／巖谷国士他訳　10黒いユーモア選集＝澁沢龍彦訳　11対話集＝大槻鉄男訳　12政治・芸術論集＝田村俶／巖谷国士訳

# 大理石

**マンディアルグ**

〈魔法的写実主義〉の作家として現代フランス文学に孤高の位置を持すマンディアルグの長篇小説。〈証人の紹介〉〈ヴォキャブラリー〉〈プラトン的立体〉〈証人のささやかな錬夢術〉〈死の劇場〉〈魚の尻尾〉の六篇から成るオムニバス形式によるこの作品は、遅れてきた〈浪漫者〉が超現実性への渇、超時代性への飢えを、日常世界の偏執的なまでの顕微鏡的観察と描写に昇華し、夢と現実、美と幻想のテーマを端正優美な文体で的確に彫り込んだ問題作。澁沢龍彦訳　七月上旬刊

**人文書院**　京都市仏光寺高倉　電話075(351)3391



# イメージとシンボル

**M・エリアーデ　前田耕作訳　¥900**

民族学的・宗教史学的資料を驚くべき範囲で綜合しつつ、シンボルとイメージの本質と構造を描きだした本書は、人間心性の原構造の現象学として最も基本的な視点を展開しつつ新しい人間学の地平を切り拓いた必読の名著。

# 象徴の想像力

**ジルベール・デュラン　宇波彰訳　¥750**

想像力と象徴的思考の真の回復をめざす本書は、アリストテレス、デカルト以来からの西欧の科学主義的思考への根底的批判〈価値転換〉を軸にしつつ、現代文明における人間の疎外を超克する〈意味〉の基盤を追求する好著。

# 言語表現と象徴

**エドモン・オルティグ　宇波彰訳　¥1200**

現代の危機を真にのりこえるための〈人間と人間のあいだの媒介の哲学〉の構築のために、言語表現と象徴の本質を、言語学、神話学、文化人類学等の実に豊かな学識と徹底的な論理的思索で鋭く解明した最も今日的労作。

# 狂気の現象学

引き裂かれた自己

**R・D・レイング　天野衛訳　¥950**

本書は〈実存主義－現象学的人間学〉の立場から、狂気のうちでも最も人間くさい狂気、精神分裂病の世界とその意味をさぐりだすことによって、狂気と狂気へのプロセスを真に了解可能なものとする地点をさぐりだす名著。

**せりか書房**　東京・文京区後楽2-20-15内野ビル　振替東京143601

# 荒地出版社の〈世界〉シリーズ

《好評発売中》

## サリンジャーの世界

渥美昭夫・井上謙治編　￥七〇〇

『サリンジャー選集』によってわが国の若い読者に圧倒的な感銘を与えた鬼才の魅力に富んだ文学的世界を、わが国新鋭の研究家が様々な角度から分析する。ファン必読の書!!

## ヘミングウェイの世界

石　一郎編　￥八五〇

死後十年を経て噂の遺作『海流のなかの島々』が発表されるに及び、その再評価が迫られているが、本書は現時点における最高レベルのヘミングウェイ論集として注目される

## カフカの世界

辻　理編　￥九〇〇

現実と幻想の微妙な交錯のうちに人間存在の普遍的意味を問い続けたカフカの文学を、わが国第一線のカフカ研究家が作品、背景、思想、生涯等の分野から興味深く分析する

## 任侠映画の世界

三島由紀夫他著　￥五〇〇

第一部で任侠映画そのものを真向からとらえ、第二部では任侠映画を支える俳優の一人一人にハイライトをあて、その魅力、意義、内容、構成等、任侠映画のすべてを網羅!!

## モダン・ジャズの世界

岩浪洋三著　￥六八〇

モダン・ジャズの重要なプレイヤーを対象にえらび、その「人と音楽」を見事にとらえた本書は、人間の魂を激しく揺さぶるジャズの世界へ、読者を引き入れずにはおかない

《近　刊》

## 西部劇の世界

岡　俊雄編　￥九〇〇

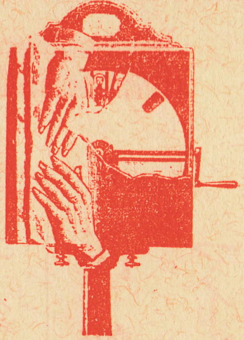
わが国映画界の一流執筆陣が傑作西部劇のみどころを明快に解説し、ファンのあらゆる興味に応えるべく、西部の英雄・銃豪・地理・歴史等を合わせて収録。貴重写真多数!!

## マイルス・デイビスの世界

岩浪洋三編　￥七〇〇

世界のジャズ・ファンを熱狂させているジャズの王者、マイルスの来日が今年の八月と決定。日本の一流評論家、ジャズメンが健筆をふるい、彼の魅力のすべてを解明する!!

東京文京区白山1　荒地出版社　振替東京144861



## 季刊 パイデイア バックナンバー

●—創刊号 特集＝構造主義とは何か

●—第二号 特集＝映像とは何か

●—第三号 特集＝変革の演劇 オフ・オフ・ブロードウェイ

●—第四号 特集＝ヌーヴォー・ロマンの可能性

●—第五号 特集＝瓦解と創造 革命の中のアメリカ

●—第六号 特集＝シュルレアリスムと革命

●—第七号 特集＝モーリス・ブランショ

●—第八号 特集＝ジョルジュ・バタイユ

M・レリス——「不可能的存在」バタイユから「反理的」雑誌『ドキュマン』へ
R・バルト——眼の隠喩
G・バタイユ——魔法使いの弟子 付—R・C「社会学研究会」のために序
巌谷国士訳編——《コントル・アタック》資料
出口裕弘——バタイユ・無神学の祭司
G・バタイユ——幸福、エロチスム、文学
J・ピエル——バタイユと世界 「消費の概念」から「呪われた部分」へ
G・バタイユ——講演・「無—知」について
M・フーコー——侵犯行為への序言
高橋康也——ベケット《ホーム・オルガ》をめぐって
J・ジョイス——フィネガンズ・ウェイクII

●—第九号 特集＝ヌーヴェル・クリティック

渋沢孝輔——《ヌーヴェル・クリティック》をめぐる走り書的感想
J・ルッセ——形式を読むために
J＝P・リシャール——サンド＝ブーヴと批評の体験
G・ジュネット——純粋批評の根拠
J・スタロバンスキー——解釈者とその圏域
G・プーレ——バシュラールと自意識
蓮実重彦——批評、あるいは仮死の祭典 J＝P・リシャール論
L・シュピッツァー——G・プーレへの手紙
R・バルト——物語の構造分析序説
J・ジョイス——フィネガンズ・ウェイクIII

●—『パイデイア』バックナンバーは第八号—¥200、第九号—¥250のみ在庫がございます。なお、残部僅少のため、多少汚れのあることを御了承下さい。

訳者――
大沢正佳
小野恭子
小池滋
沢崎順之助
鈴木建三
戸田基
フィネガンズ・ウェイクIV――アナ・リヴィア・プルーラベル4……………………J・ジョイス

ところで彼女の作った退屈な詩というのはどんなものだったか！ ああ、そのこと！ ああ、そのこと！ わたしがデニス・フローレンス・マッカーシーの肌着を洗って一所懸命泡をたてている間に、その話を聞かせて。声を上げて、朗々と、ぐっと静かに！ わたしは沃度を塗った足をすくわれて死んでしまいそうよ、一人が書いて二人が読んで、公園でめんどりが見つけたアナ・リヴィアのクッションルーを聞かないと。 わかったよ。そうらしいね。どうなっているの？ まあ、お聞き。聞いているの？ ええ、ええ！ 聞いているわよ！ 耳をこっちに向けて！ よくお聞き！

大地と雲にかけて、わたしは真新しい河岸がぜひ欲しいの、どうしても欲しいの、それももっと丸々としたのが！

今持っているあのけちなのが擦り切れちゃったからよ、だからわたしは坐ってあくびをしながら待っているの、わたしのもたもたよたよたの老いぼれデーン人、死中の生のわたしの伴侶、わたしたちの食糧貯蔵庫のしまりやの鍵、わたしの変わりはてたらくだのこぶ、わたしの共同破壊者、五月の月影のわたしの恋人、お終いの十二月までのわたしのでくのぼうが、冬のまどろみから目をさまし、昔のようにわたしに穴をあけるのを。

ひょっとして荘園の殿様か地方のストライキ中の騎士がいて、やんごとなきそ

の方の靴下を洗ったり，つくろったりしてあげれば，現金で二ペンスかそこらいただけないかしら？　なにしろわたしたちは馬肉入りのおかゆもミルクもなくなっちゃったのだから。

匂って寝心地のいいわたしの寸づまりのブリタス・ベッドがなければ，わたしはとび出してトルカの泥土かクロンターフの海岸に逃げ，塩辛い波さわぐ入江のたのしい空気に当たって，吹きわたる海の風をわたしの河口に感じたい。

それで？　それで？　もっと話して。こまかいこともすっかり話して。何から何まで知りたいの。どうして陶工が穴にとび込んだか。それにどうして器が濡れていたかということまで。あの同じ熱病がわたしにもぎゅっと取りついて来たの。誰か馬に乗った男の人がわたしの言っていることを聞いてくれないかしら！　そうしたら鉄砲持った男の子と戦う女の子との出会いになるのだけれど。さあ，今度ははしばみ孵化場のあたりだよ。クロンダルキンのあとはキングズ・インズ。間もなく，真水の流れとともにそこにつくよ。彼女はぜんぶで何人子供があったの？　それははっきり言えないね。おしまいにならなきゃわからない。数字でいえば三けたの数にしようとして，一つまた一つまた一つと百と十と一となって百十一でやめにしたという人もいる。リヴィアが産んだの，そんなにどっさり¿教会の墓地にも入りきれなくなっちゃうわ。的をはずさぬボクシング司教のスリッパのお

めぐみで子供たちに張りつけた愛称を，彼女は半分も覚えていられない。クントにはケイン，エイヨルフにはアブルズ，イェイコヴ・イェイにはエイザー，ネイザー。百となんだって？　彼女がプルフーラベルとあだ名をつけられたのももっともだったわね。まあ，すごい！　大変なお荷物ね！　やれやれ！　でももっと沢山もっと賑かにまきちらすことになりそうよ。双子，三つ子，余分の四つ子にぐれた五つ子，北の六つ子に南の七つ子，よしの八つ子に，だめの九つ子，その上有象無象をうじゃうじゃ。祖父のようにやさしい男やみじめな半端男，悪党中の悪党に剽軽な男。いっひっひっ！　彼女は若い頃ずいぶん遊びまわったらしいわね。人一倍そうだったにちがいない。たしかにそうだったよ。彼女には男が何人もいた。だから恐い目に逢ってもあの娘は平気だった。もっと愛して，それが愛なのよ！　話して，話して，どんな風に男たちとうまくやってのけたのか。ほんとにいちゃつき上手だったのね，その可愛い悪魔は。田舎者たちの前に危い魅力をふりまきながら，フォンテ・イン・モンテからタイディングタウンへ，タイディングタウンから海まで。次から次へとくっついたり，やっつけたり，横腹をそっとたたいたり，出っ張りにさわったり，一緒になったり，勢いをなくしたり，すべるようにしながら東の方へ。

誰が最初に押しわけていったの？　誰かさんよ，それが誰だろうと，戦術攻撃か一騎打ちではちょっとしたものだったわ。いかけ屋，洋服屋，兵隊，船乗り，パイ売りピース，そ

れともお巡りさん。それがいつも聞きたくてたまらないことなの。一押しもう一押し、丘の上の本陣まできかのぼって！ それは大洪水のあと水が引いた年だったの？ 乙女たちが虹に現われたときだったの？ 三人が集い合って立っていたときだったの？ 無い国から来た無い人が無を見つけたように信仰は懐疑の湧き出るところを見つけることでしょう。なんで溜息をついているの？ 間抜けのおばかさん。あの男の固い秘密をといてよ。早く、ちゃんと！ 彼女はその時、彼に手を触れることもできなかった。遠い道のり、とぼとぼと！ たどってどこまでゆくのやら！ 彼女は自分でもよくわからないといっていた、彼女をやっつけた男、レンスターの王、海の狼が年代記で誰だったか、彼が何をしたか、彼女がどんなにたのしそうに戯れたか、どんなふうに、いつ、なぜ、どこで、だれが、なんど、彼女に跳びかかったか、そしてどのようにして彼女が相手のものになったか。彼女は、その頃はまだ、ほんの若い、やせた、青白い、やわらかな、内気な、ほっそりした女の子で、銀色の月の映える湖のほとりをたゆたい、彼は、重たいよたよた歩きの、うろつき歩きのカラの外泊男で、誰の太陽であろうと微笑みかけてくれればぼと枯草を作り、樫の木が（安らかに眠れ！）殺しのキルデアの濠のそばできらきらそよぎ、ぼしゃっと彼女にまたがって最初に倒れたあの時のように、しっかりしていた。彼が彼女を虎のような目付で見たとき、彼女はニンフのように恥かしがって地面の下に沈んでしまったかと思った。（続く）

And what was the wyerye rima she made! Odet! Odet! Tell 200.33
me the trent of it while I'm lathering hail out of Denis Florence 200.34
MacCarthy's combies. Rise it, flut ye, pian piena! I'm dying 200.35
down off my iodine feet until I lerryn Anna Livia's cushingloo, 200.36

---

## 註　略語については略語表を見よ

200.33 **wyerye**――weary の意。Wye, Wyre, Rye はいずれもイギリスの川。

200.33 **rima**――イタリア語で rhyme, poetry の意がある。Rima はナイジェリアの川。

200.33 **Odet ! Odet !**――〔**E**〕では O that ! Odet はフランスにある川。デンマーク語で O det ! は O that !, また odet (正しくは oden) は ode の意。Odette は『白鳥の湖』に出てくる女性であり，プルーストの『失われし時を求めて』でスワンが恋する女性でもある。このほかこの語をラテン語の auditio と関連させて Hear ! Hear ! ととることもできる。

200.34 **trent**――trend の意。Trentはイギリス各地およびカナダにある川。

200.34 **hail**――〔**D**〕では hell。かつて，イギリスの Hailes を流れる川が Hail と呼ばれたらしい (**Ekwall**)。

200.34~35 **Denis Florence MacCarthy's combies**――Denis Florence MacCarthy (1817―82) はアイルランドの詩人であり，その詩集は ***U*** の Leopold Bloom の蔵書の中に入っている (**Tindall**)。Denis および Florence という両性的な名前のために次の combies という語が来たのであろう (**Atherton**)。combies はもちろん下着の combination のこと。

200.35 **Rise it**――raise it ともとれる。

200.35 **flut**――flute の意にとる。ドイツ語でFlut は flood の意。なお (living) flute には男根の意がある (**Partridge**)。

200.35 **pian piena !**――イタリア語　pian piano は very gently, piena は flood, overflow の意。piana piena ならば gentle

river と考えられよう。pian piena には penis の連想もあろう。

200.35~36 **I'm dying down off my iodine feet**——***FW*** の 628.11 に I'd die down over his feet というのがあり，これは last monologue motif の一つで，聖書の *Judges* 5章27節の "At her feet he bowed……" と関連がある。この個所もその同じ motif の一つであると考えられる（**Hart**）。iodine という語は〔**D**〕以後になってはじめて出てくる。これにはすぐ前の I'm dying との語呂合わせの要素がある。

200.36 **lerryn**——〔**E**〕では hear。Lerrin はイギリスの川。

200.36 **cushingloo**——アイルランドに伝わる "Cusheen Loo" という歌があり，これは Cusheen Loo という名の城にとじ込められた若い花嫁が子守歌に託して近くにいる女に自分の窮状を訴えるものである（W. B. Yeats (ed.)：*Irish Folk Stories and Fairy Tales* による）。cussing low（低い声で呪う）ととることもできる。Tindall は Waterloo の脈絡で考えているようである（**Tindall** p. 144）。

201.01~2 **writ by one and rede by two……parco !**——***FW*** の大きな motif の一つであるめんどりが発見する手紙のことがここでも示唆されている。



201.01 **rede by two**——two は Shem と Shaunのこと。Rede はイングランドの川。

201.01 **trouved**——フランス語の trouvé は found の意。

201.01 **poule**——フランス語の poule（=hen）のほか pool も連想される。

201.02 **parco**——イタリア語で park の意。

201.02 **tummel**——〔**D**〕では go。ドイツ語の tummeln（=turn around, hurry）と tumble の合成。Tummel はスコットランドの川。

201.03 **Idneed**——〔**D**〕では Indeed。indeed に I'd need が加わっていると考えられる。

201.03 **Tarn**——turn の意。tarnish の意も含まれている。Tarn はフランスの川。また tarn は「山中の小湖」。

201.04 **ore**——デンマーク語の φre は ear の意。Ore Creek はアメリカ，ミシガン州の川。

201.04 **ouse**——Ouse はイギリスの ヨークシア その他にある川。ドイツ語の aus（=out）の意があり次の in と対応する。ore ouse と続けて読めば whorehouse が連想される。

201.04 **Essonne inne !**——〔**D**〕では Listen in：となっている。

that was writ by one and rede by two and trouved by a poule in the parco! I can see that, I see you are. How does it tummel? Listen now. Are you listening? Yes, yes! Idneed I am! Tarn your ore ouse! Essonne inne!

*By earth and the cloudy but I badly want a brandnew bankside, bedamp and I do, and a plumper at that!*

*For the putty affair I have is wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer, my life in death companion, my frugal key of our larder, my much-altered camel's hump, my jointspoiler, my maymoon's honey, my fool to the last Decemberer, to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to.*

*Is there irwell a lord of the manor or a knight of the shire at strike, I wonder, that'd dip me a dace or two in cash for washing and darning his worshipful socks for him now we're run out of horse-brose and milk?*

---

Essonne はフランスの川，セーヌ川の支流。essonite は「肉桂石」のこと。ドイツ語の inne-は within という意味をあらわす接頭語。

201.05 ***the cloudy***——〔**D**〕では heaven となっている。

201.05 ***bankside***——〔**C**〕では backside。Bankside はテムズ川南岸のかつて Globe 座があったあたりで，ここではリフィ川が Shakespeare 時代のテムズ川のように文学の栄える南岸を持ちたいと願っているという意味も含まれよう（**Atherton**）。

201.06 ***bedamp***——〔**C**〕では bedad となっており by God の意であるが，このあたりの川，水のイメージと関連して damp となった。

201.07 ***putty***——stupid idiotic の意（**Partridge**）。

201.07 ***affair***——penis の意もある（**Partridge**）。

201.07 ***yaping***——〔**C**〕では yawning。gapingとyawning の合成。

201.08 ***hodder dodderer***——〔**E**〕では the dodderer。hoddie-doddie は fool, cuckold の意がある。hodder は Finnegan が hod-carrier であることと関連がある。dodderer は「ひょろひょろ歩く人」の意。Dodder はダブリンにある川。

201.08 ***life in death***——death in life(生きながらの死)のもじり。

201.09 ***hump***——H. C. E. の名前が Humphrey であり，またせむし（humpback）であることと関連がある。

201.10 ***jointspoiler***——「共同破壊者」という意味の他に「joint（結び目，関節）の破壊者」という意味もあろう。

201.10 ***my maymoon's honey, my fool to the last Decemberer***——"The Young May Moon" (Thomas Moore)」, "By the Light of the Silvery Moon" (Madden), "Will You Love Me in December as You Did in May?" (Walker) などの song のもじり（**Hodgart**）。maymoon's honey にはもちろん honeymoon の連想があり，Decemberer には dissembler の意も含まれよう。

201.11 ***winter's doze***——Shakespeare の *Winter's Tale* が連想される（**Atherton**）。



201.11~12 ***bore me down like he used to***——これは 628. 8~9 Carry me along, taddy, like you done through the toyfair! If I seen him bearing down on me now……と関連して last monologue motif の一つであると考えられる（**Hart**）。bore は「穴をあける」「うんざりさせる」という両様の意味をもつ。

201.13 ***irwell***——Irwell はイギリスの川。

201.13 ***a knight of the shire***——イギリス史上（都市に対して）州を代表する代議士（1858年廃止）。a knight of the shears は裁縫師，仕立屋のこと。

201.13 ***at strike***——〔**E**〕では at all。knight at arms という語法を連想して on strike（ストライキ中）が at strike となったのであろうか。

201.14 ***dip***——〔**A**〕では give。〔**D**〕では tip。tip が水の連想で dip となったもの。

201.14 ***dace***——「うぐい」の意であるが，ここでは twopence のこと（**Partridge**）。

201.17 ***Brittas***——ダブリン南西にある地名で，リフィ上流近くに位置する。なお Wicklow の南に Brittas Bay というところもある。

201.18 ***della***——〔**E**〕では of the となっている。

*Only for my short Brittas bed made's as snug as it smells it's* 201.17
*out I'd lep and off with me to the slobs della Tolka or the plage au* 201.18
*Clontarf to feale the gay aire of my salt troublin bay and the race* 201.19
*of the saywint up me ambushure.* 201.20
Onon! Onon! tell me more. Tell me every tiny teign. I want 201.21
to know every single ingul. Down to what made the potters fly 201.22
into jagsthole. And why were the vesles vet. That homa fever's 201.23
winning me wome. If a mahun of the horse but hard me! We'd 201.24
be bundukiboi meet askarigal. Well, now comes the hazel- 201.25
hatchery part. After Clondalkin the Kings's Inns. We'll soon be 201.26

---

201.18 ***Tolka***——ダブリンの北を流れる川。次の Clontarf 近くで海に注ぐ。

201.19 ***Clontarf***——ダブリンの North Bull Island の対岸にある地名。198.04 Bulls の註を見よ。

201.19 ***feale***——Feale はアイルランドの川。

201.19 ***aire***——Aire はヨークの Ouse 川の支流。

201.19 ***troublin***——troubling（波立ちさわぐ）と Dublin との合成。"Oh ! Bay of Dublin" という歌がある（**Hodgart**）。

201.20 ***anbushure***——ambush, bush, shore, sure の合成。フランス語で embouchure は河口の意。〔**C**〕では hole。なお，これも 628.12 We pass through grass behush the bush to. に関係がある（**Hart**）。

201.21 **Onon!**——anon と on on の合成。Onon は Mongolia と Transbaikalia を流れる川。〔**D**〕では O go on !

201.21 **teign**——〔**D**〕では bit。Teign〔tain〕はイギリスの川。tegn はデンマーク語で sign の意，発音〔tain〕。teeny-tiny は幼児語で「小さな」という意（**Partridge**）。

201.22 **ingul**——Ingul はロシアの川。〔**D**〕では thing。

201.22~23 **potters fly into jagsthole**——potters 及び jagsthoie が何の意味を持つか不明。但し potter'sfield は「無縁墓地」の意

で，hole と関連して性的なイメージに重なる死の連想があると思われる。なお Jagst はドイツのネッカ川に注ぐ川の名。(***German Lexicon***)。なお hole には「窮地」の意あり。

201.23 **vesles**——Vesle はフランスの川。

201.23 **vet**——Vet は南アフリカの川。

201.23 **homa**——ギリシャ語の homos（同じ）の意にとる。スワヒリ語では fever の意。Homa はケニアの町。Fevre はアメリカの川。

201.24 **wome**——womb，home の合成。

201.23~24 **That homa fever's winning me wome**——訳出の解釈の他，homa はフランス語の homme(男)，wome は womb，woman の意にとって男と女の対比が読みとれる。さらに wome を warm の意にもとれる。

201.24 **If a mahun of the horse but hard me !**——man of the horse という語句はジョイスのスワヒリ語ノートにある。ただしスワヒリ語との関連は確証できない (***Wake Digest***)。man of the horse は「馬に乗った人間」，「騎士」の意の他，「馬のような人間」の意もあろう。Ma'un はコーランでは Necessaries の意 (**Atherton**)。ゲール語で Mathghamhain (mahúñ) は「熊」の意で，クロンターフで殺された Brian Boru の兄弟の名 (***Gaelic Lexicon***)。Earwicker の manservant は Mahan あるいはMahon と呼ばれ，a quhare soort of a mahan (16.01) である (***Second Census***)。なお，but hard me は butt me hard ともとれ，性行為の image が強い。

201.25 **bundukiboi meet askarigal**——スワヒリ語で bunduki =gun ; boi=houseboy, servant ; askari=soldier (***Wake Digest***)。gal は俗語で girl のこと。なお a boy meets a girl は通俗小説，映画のおきまりの Situation を示す句。

201.25~26 **Well, now comes the hazelhatchery part**——〔**B**〕では Well, now comes the childer's part.〔**C**〕では Well, now comes the hatchery part. となっている。the hazelhatchery はリフィ川に面した Hazelhatchery のことであろう (***Second Census***)。

201.26 **After Clondalkin the Kings's Inns**——ダブリンの南にある町 Dalky で毎年おこなわれる道化芝居のなかに King of Dalky という人物が登場する。イギリス王を風刺しているものであるという理由で，英政府はこれを圧迫したという。87. 25~26 (Kings of the arans and thed alkeys), 616. 10~11 (the three

there with the freshet. How many aleveens had she in tool? I can't rightly rede you that. Close only knows. Some say she had three figures to fill and confined herself to a hundred eleven, wan bywan bywan, making meanacuminamoyas. Olaph lamm et, all that pack? We won't have room in the kirkeyaard. She can't remember half of the cradlenames she smacked on them by the grace of her boxing bishop's infallible slipper, the cane for Kund and abbles for Eyolf and ayther nayther for Yakov Yea. A hundred and how? They did well to rechristien her Pluhurabelle. O loreley! What a loddon lodes! Heigh ho! But it's quite on the cards she'll shed

---

Sulvans of Dulkey）参照。(***Second Census***)

201.26 **Clondalkin**——ダブリン南西の町。ゲーリック語の綴りで Cluain Dealgan (klún dálgen)。Thorn Meadow の意である。(***Gaelic Lexicon***)。

201.26 **Kings's Inns**——ダブリンに現実にある地名は King's Inns。***D*** の Little Cloud の Chandler がそこで働いている。

201.27 **How many aleveens had she in tool**?——〔**B**〕では How many childer has she at all?〔**D**〕では……in all?〔**E**〕の note では……in toll。なお (death) toll は死者数。aleveens は alevin（魚の子，特に鮭の子をさす）の他に eleven の連想も含まれよう。完了を示す数10に続いて再開を表わす数11は ***FW*** にあらわれる基本数の一つで，『ユリシーズ』に頻出する 32（物体の落下速度は毎秒32フィート，南北アイルランドの州の総計は32）に結びついて用いられる場合が多い。例えば11時32分に ***FW*** 第二部が終わり，1132年には双生児 Caddy と Primas が誕生する。1132年はおそらくダブリン大司教 Laurence O'Toole が生まれた年で，次の Tool と関係してくる。1, 1, 3, 2, 合計は 7 で Earwicker の家族の数。

201.28 **rede**——Rede はイングランド，ノーサンバランドの川。ドイツ語の reden は speak，talk。

201.28 **Close**——〔**C**〕では God.

201.29~30 **wan bywan bywan**——one by one（一人ずつ）の意とともに，1の隣りに1，その隣りに1で111になる。ALP の子供が111人というのは海の老人 the Old Man of the Waters の111人の子供たちと関連する。神話の世界で111は多いことを表わす数（***Skeleton Key***）。ローマ数字Ⅲは 111 とも読め， ALP の3人の子供は111人となり，さらにカバラの A=1，L=30，P=80を総計すると ALP=111 となる（**Hart**）。

201.30 **meanacuminamoyas**——mia na kumi na moja は111を表わすスワヒリ語。mia が百で kumi が「十」でmoja が「一」（***Wake Digest***）。

201.30 **Olaph lamm et**——Olaf the White は852年頃アイルランドに来てダブリンの Norse King になった男。この他 *Hamlet* および *Tales from Shakespeare* を書いた Lamb の名前もかくされている。ジョイスは常に Alpha と Olaf（彼は最初の Norse King だから）を結びつけており，また ALP はしばしば Alpha となる。

201.31 **kirkeyaard**——kirkegaard はデンマーク語で church yard の意。201.34の ayther nayther との関連で *Either/Or* の著者 Kierkegaard を連想させる。



201.33 **boxing**——「なぐる」。「箱につめて贈りものをする」。

201.33 **slipper**——「誤つ人」，「すべる人」，「スリッパ」。

201.33~34 **the cane for Kund and abbles for Eyolf and ayther nayther for Yakov Yea**——"Ring a-ring O' Roses' という nursery rhyme のなかの文句をもじったもの(**Hodgart**)。

201.33 **cane……abbles**——Cain と Abel を連想させる。

201.34 **Eyolf**——イプセンの戯曲に *Little Eyolf*（*Lille Eyolf*）がある。elf はドイツ語の11。

201.34 **ayther nayther**——Kierkegaard の *Either/Or* に関連がある。おそらく Joyce は Kierkegaard の不幸な甥の言葉 "Father was Both-And, Uncle was Either-Or, and I am Neither-Nor" を想起しているのであろう（***Scandinavian Elements***）。

201.34 **Yakov Yea**——James J. の北欧語式の読み，yea は yes で，ayther nayther の aye にかかる。

201.35 **rechristien**——rechristen と Christian の合成。〔**A**〕の note では call，〔**A**〕で christen，〔**D**〕で rechristen，〔**E**〕の note で rechristian となっている。おそらく Christian（道徳家）は後の whore と関係する。

more and merrier, twills and trills, sparefours and spoilfives, nord- 202.01
sihkes and sudsevers and ayes and neins to a litter. Grandfarthring 202.02
nap and Messamisery and the knave of all knaves and the joker. 202.03
Heehaw! She must have been a gadabount in her day, so she 202.04
must, more than most. Shoal she was, gidgad. She had a flewmen 202.05
of her owen. Then a toss nare scared that lass, so aimai moe, 202.06

---

201.35 **Pluhurabelle**——Plurabelle にドイツ語の Hure(＝whose) が加わったもの。

201.35 **loreley**——もちろん Lorelei にかけている。

201.36 **loddon lodes**——heavy loads, fated lots の意か？ lod はデンマーク語で lead, weight ; fate, lot の意味。Loddon はオーストラリアの川 (***Scandinavian Elements***)。

201.36 **Heigh ho!**——***FW*** によく出る motif の一つ。117.16, 201.36, 213.06, 373.07, 373.15, 627.31 などにみられる。

201.36 **on the cards**——likely の意。以下頻出するトランプ遊びの語句にも関係する。

201.36 **shed**——give away worthless things (**Partridge**)。トランプで「札を捨てる」。

202.01 **more and merrier**——宴会などに使うきまり文句,「枯木も山の賑い」, といったところ。the more, the merrier (but the fewer are the better fair) という言い方もある。

202.01 **twills……trills**——デンマーク語で tvillinger は twins, trillinger は triplets の意味 (***Scandinavian Elements***)。twills は綾織の羅紗。

202.01 **spoilfive**——トランプ遊びの一種。直前にある sparefours との関連で, Spare the rod and spoil the child の諺を想起させる。

202.01～02 **nordsihkes and sudsevers**——フランス語, イタリア語などで nord は「北」, sud は「南」の意味。sever はチェコ語およびロシア語で「北」の意。sihkes は seeks ととれば severs (分かれる) の対になる。nod, sigh, sad の意味が含まれていて,「北」で求めて,「南」で別れるともとれる。

202.02 **ayes and neins**——Yes and no. the ayes and noes は「賛成と反対」。

202.02 **Grandfarthring**——grandfather と farthing (ファージング銅貨) との合成。farther は Joyce が好んで使った「遙かなる父」の意。

202.03 **nap**——トランプのナポレオンという遊び，ナポレオン金貨，Napoleon その人，また nob (notable person) の変形 nab ともとれる。

202.03 **Messamisery**——mess は a person with a confused or disorganized moral or psychological outlook (*Webstet*)。misery はトランプのホイストで，一組もとれないという宣言としても使われる。Misery Hill はダブリンの地名，通りの名 (***FW*** 12.28)。Messamisery は mes Amis の意にもとれる。ゲール語で mise (mishi) は I, me (emphatic) の意。maise (moshe) は well, indeed (interj.) の意 (***Gaelic Lexicon***)。

202.03 **knave of all knaves**——Knave はトランプの Jack の意。Jack of all trades をもじっている。

202.04 **Heehaw**——201.36 の Heigh ho！と同じく，***FW*** の motif の一つ。



202.04 **gadabount**——gadabout と, god と gadabound の合成。Gad はナイジエリアの川。

202.05 **Shoal she was gidgad**——〔C〕では so she was, you bet！となっている。Shoal は「浅瀬」の意。gidgad はデンマーク語の gid Gud (=Godwilling) を思い出させる。

202.05 **flewmen**——a few men とラテン語の flumen (川) の合成。

202.06 **owen**——own の意。abhann (ouwen) はゲール語で川の意。

202.06～07 **Then a toss nare scared that lass, so aimai moe, that's agapo !**——toss は state of anxiety の意。tosh (俗語で penis) を連想させる。nare は never の俗語形。また Nare はイタリアの川の名。so aimai moe, that's agapo は Byron の*Maid of Athens* のギリシア語のリフレイン 'Zoe mou, sas agapo' (My life, I love youの意) のもじり。

202.07 **how cam she camlin. through all her fellows, the neckar she was the diveline ?**——〔C〕では how did she come through all her fellows, the dare devil? Cam はイギリスの川の名。Camel もイギリスの川。Neckar はドイツの川。「neck

that's agapo! Tell me, tell me, how cam she camlin through all 202.07
her fellows, the neckar she was, the diveline? Casting her perils 202.08
before our swains from Fonte-in-Monte to Tidingtown and 202.09
from Tidingtown tilhavet. Linking one and knocking the next, 202.10
tapting a flank and tipting a jutty and palling in and pietaring 202.11
out and clyding by on her eastway. Waiwhou was the first thur- 202.12
ever burst? Someone he was, whuebra they were, in a tactic attack 202.13

---

する人」の意もこめている。ドイツ語の necken は tease の意から。diveline は当然 Dublin を連想させる。Dub はゲール語で black, linn は pool の意。但し Dubh という婦人がこの辺りでおぼれたので Dubhlinn と呼ばれたという説もある (**Boldereff**)。したがってここで dire（もぐる）にかけて diveline となったと考えられる。なお, dive を後出の pepils(peapls)と関連させて pearl-diver ととれば, sexual pervert (slang) の意味もある。ivelish はイギリスの川の名。

202.08~09 **Casting her perils before our swains**——'cast pearls before swine'（マタイ伝7章6節）のもじり。Bellini のオペラ *Norma* のなかに, 'Casta Diva' という歌がある(**Hodgart**)。

202.09 **Fonte-in-Monte**——「山の泉」の意。

202.09 **Tidingtown**——「潮がそこまで来るところにある町」の意。

202.10 **tilhavet**——til havet はデンマーク語で to the sea の意。till have it の意も入ろう。

202.10 **link**——link は「結びつく」の意の他, links はスコットランドで,「川の蛇行部」とそこに出来る「砂州」を意味する。

202.11 **knock**——名詞は copulation, penis, 動詞は have sexual intercourse（但し普通は男に用いる）(**Partridge**)。

202.11 **tapt**——tap と Tapti（インドの川）の合成。

202.11 **palling in**——pall は「力を失う, 弱まる」の意。 また pall には「死人に衣をつける」という意味があり, 次項の Pietà と関係する。Peter（次項をみよ）と Paul の対照もある。〔**D**〕の注では falling in and fallingout。

202.11 **pietaring**——〔**D**〕では petering となっている。peter out（力を失う）と Pietà の合成。

202.12 **clyding**——glide と Clyde (スコットランドの川) との合成。

202.12 **on her eastway**——リフィ川は東に流れる。なお go west は「死ぬ」の意があり，go east はわざと逆にしたもの。

202.12-13 **Waiwhou……ever burst?**——〔**D**〕では Who was the first that ever burst? これは Coleridge: *Ancient Mariner*, 105~106 の 'We were the first that ever burst/Into that silent sea' のもじり。Wai-Ho はニュージーランドの川 (Wai はニュージーランド土語で「川」の意)。Wai は why, whou は who ととれる。

202.13 **Someone he was, whuebra they were**——〔**B**〕では Someone it was, whoever you are. となっている。これにつづく in a tactic attack or in single combat との関連で，someone は「それに秀でた者 (somebody)」の意にもとれる。whuebra については，スペインに Huebra 川がある。

202.14~15 **Tinker, tilar……Polistaman.**——Nursery rhymes の一つに，子供が将来どういう人間になるかを占う歌 "Tinker, Tailor, Soldier, Sailor, Rich man, Poor man, Beggarman, Thief" という歌があり，この一行はそれを下敷にしている。また *U* の p. 722 l. 8 (Modern Library に拠る)の "Sinbad the Sailor, and Tinbad the Tailor……Xinbad the Phthailer" を連想させる。なお〔**C**〕では Tinker. tailor, soldier, sailor, Paul Pry or polishman とある。Paul Pry は英国の喜劇作家 J. Poole(1786?—1872) の喜劇に出てくるせんさく好きの人物。

202.14 **tilar**——tailor のほかに tiler, tiller などの職業も連想させる。ネパールに Tila という川がある。

202.14 **souldrer**——soldier のほかに solderer の職業を連想させる。

202.14 **salor**——seller の意も含むか。Salor はスペインの川。

202.14 **Pieman Peace**——「Charles Peace という名の殺人犯がいたか?」(*Second Census*)。彼は1832年 Sheffield に生まれた burglar で murderer (C. Wilson, *Encyclopaedia of Murder*)。

202.15 **Polistaman**——policeman と原テキストにおける polishman の合成。stamen の意を含む。ロシアに Polist 川がある。

202.15 **That's the thing I'm elwys on edge to esk.**——〔**A**〕では who was the 1st that ever burst? のあとすぐに That's a thing I always wish to know とつづくので訳のようにしたが，その後の挿入部分により，老洗濯女の「誰かさんよ」

or in single combat. Tinker, tilar, souldrer, salor, Pieman Peace or Polistaman. That's the thing I'm elwys on edge to esk. Push up and push vardar and come to uphill headquarters! Was it waterlows year, after Grattan or Flood, or when maids were in Arc or when three stood hosting? Fidaris will find where the Doubt arises like Nieman from Nirgends found the Nihil. Worry you sighin foh, Albern, O Anser? Untie the gemman's fistiknots, Qvic and Nuancee! She can't put her hand on him for the mo-

---

(Someone he was) というはぐらかした返答に，「それが私の聞きたかったことだ」と満足して応えたようにも読める。

202.15 **elwys**——Elwy はウェールズにある川。elv はデンマーク語で「川」の意。

202.15 **esk**——イングランド，スコットランドに Esk の名の川が多い。199.22 **esk** の註を参照せよ。

202.16 **push vardar**——〔F〕では push upper。vardar はユーゴからギリシアに流れる川 Vardar に farther の意味をこめる。

202.16 **uphill headquarters**——リフィ川上流の水源地域，国道94号線と交わるところに Liffey Head Bridge がある。

202.17 **waterlows**——前からの戦争のイメージから Napoleon の古戦場 Waterloo。地理的には，貯水池の水位のさがった状態。リフィの上流，水源地よりやや下ったところに人造湖がある。low water はまた生活の窮迫状態も意味する。後出のコンテキストからは，大洪水のあと水の引いた状態を指す。

202.17 **Grattan or Flood**——the Great Flood ととる。Henry Grattan (1746～1820) はアイルランドの政治家で，議会の分離を主張した穏健な改革者。Henry Flood (1732—1791) はアイルランドの政治家で Grattan とともに働いた。

202.17～18 **maids were in Arc**——Phoenix Park におけるふたりの少女，あるいは虹 (Arc) をなす七人の乙女。いずれも ***FW*** の重要な主題である。Arc にはさらにノアの箱舟 (Ark) が重なる。

創世記9章13節「わたしは雲の間に虹を置く。これがわたしたちの間の契約のしるしとなる」オルレアンの少女 Jeanne d'Arc も連想される。

202.18 **three**——Phoenix Park における目撃者の三人の兵士，あるいは Noah の三人の息子 Ham, Shem, Japhet を指す。

202.18 **hosting**——assemble, gather の意にとる。Host は「聖餐」の意。その原義は「犠牲」。大洪水のあと神に燔祭をささげたことと関係があろうか。

202.18 **Fidaris**——〔E〕では Faith。イタリア語の fidare は「信ずる」の意。アイルランドの僧侶・俗人が聖地巡礼の際，ナイル川をさかのぼり，ギゼーを経て紅海にいたった旅を Brother Fidelis (fidelis はラテン語で「信仰する者」の意）なる修道僧が，書きのこしている。なおナイル川の探検家 John Hanning Speke の *Journal of the Discovery of the Source of the Nile* に "I saw that old father Nile without any doubt rises in the Victoria Nyanza, and as I had foretold, that lake is the great source of the holy river which cradled the first expounder of our religious belief" とある。この一節を念頭にこの前後を読むことができる（**Atherton**)。



202.19 **Nieman**——ドイツ語で niemand は nobody の意。〔E〕では Nemo，ラテン語で nobody の意である。Nieman はロシアの川。信仰と懐疑のコンテキストで，カトリックに改宗した Cardinal Newman も連想される。

202.19 **Nirgends**——ドイツ語で nirgends は nowhere の意。

202.19 **Nihil**——ラテン語で nothing の意。そして Nile 川も含む。

202.19~20 **Worry you sighin foh**——What are you sighing for の崩れた発音をそのまま表記したものととる。Worry はまた sigh の縁語で出る。

202.20 **Albern, O Anser**——次行の Nuancee を伴ってゲール語で not hard の意。答は簡単という謎ときの際のきまり文句。(「お茶の子さいさい」の類か)（***Gaelic Lexicon***)。同時に Answer（答えよ）と催促しているようにも聞える。anser はラテン語で「がちょう」のこと。ナイル川の源泉の一つが Albert Nianza。nianza は古代バンツー語で「川，湖」の意である。

202.20 **gemman**——gentleman の意の俗語。gemin はアイルランド語で fetter の意（***Wake Digest***)。なお，St. Columba に教えを垂れた Gemman という殉教者がいる(***Second Census***)。

ment. Tez thelon langlo, walking weary! Such a loon waybash- 202.22
wards to row! She sid herself she hardly knows whuon the annals 202.23
her graveller was, a dynast of Leinster, a wolf of the sea, or what 202.24
he did or how blyth she played or how, when, why, where and 202.25
who offon he jumpnad her and how it was gave her away. She 202.26
was just a young thin pale soft shy slim slip of a thing then, 202.27
sauntering, by silvamoonlake and he was a heavy trudging 202.28
lurching lieabroad of a Curraghman, making his hay for whose 202.29

---

202.20 **fistiknots**——fistknots の意にとる。fisti- は fisticuff などの語と同様の変形か？ fustian knot は「毛織りのネクタイ」。fistinut は「(固い食用の木の実) ピスタチオ」。

202.21 **Qvic and Nuancee**——quick and nice の意にとる。ふたりの洗濯女の質疑のやりとりから，quiz and no answer ともとれる。Nuancee はフランス語の nuance に最も近く，またアメリカのテキサス州に Nueces という川がある。ナイル川のもう一つの源泉が Queen Victoria Nianza で，前出の Albert Nianza と対応する。さらに，リフィ川には，両岸に Albert and Victoria Quays が相対している。

202.21~22 **She can't put her hand on him for the moment.**——この一行，ごく正常な英語であることで読者を驚かせる。 put one's hand on は find, locate の意もあるが，ここでは訳文のように字義通りにとる。 She を Anna Livia のほかに Queen Victoria ととれば，川の向こう側の Albert Quay には手も触れられないということになる。Queen Victoria は夫 Albert の寝所へ行き “Queen Victoria” と名のって部屋に入れてもらえず，“Your wife” といって部屋に入るのを許されたという。前出の Qvic and Nuancee を Queen Victoria and no answer と解することも可能で，その故事が想起される。

202.22~23 **Tez thelon langlo, walking weary! Such a loon waybashwards to row!**——〔D〕では It's a long long

way, walking weary! Such a loon way backwards to row! (後半は〔**C**〕では, Such a long way backwards to go! となっている)。前大戦中の有名な流行歌のなかの “It's a long way to Tipperary,/It's a long way to go.” という歌詞をもじったもの。

202.22 **thelon**——ギリシャ語で willing, wishing の意。

202.22 **langlo**——Langloはオーストラリア, クイーンズランドの川。

202.22 **loon**——Loon はカナダの川。lone, loony, long の合成。

202.22~23 **waybashwards**——アメリカに Wabash という川があり, “On the Banks of the Wabash” という歌がある(**Hodgart**)。

202.23 **sid**——Sid はイギリスの川。

202.23 **whuon the annals**——the annals はもちろん *The Annals of Four Maiters* の意を含めている。198.30 buboes……の記を参照せよ。Whuon the annals にはこの他 Who on earth の意も含まれよう。

202.24 **graveller**——gravel には「当惑させる」,「砂利でうずめる」などの意のほか,「船を砂州に乗り上げる」の意がある。

202.24 **Leinster**——Dublin 以下11の州を含めた地域。なお, ゲール語で Leinst にあたる Laighin は lance の意。Diarmaid MacMurchadha (Dermot MacMarrough) は12世紀の Leinster の王で, アイルランドに外敵の侵入を招いた人物として有名。Ireland から追放されて, Henry IIに助力を求め, Strongbow, Earl of Penbroke と共にアイルランドに戻った。Strongbow はこの後, 王の娘 Eva と結婚し, 次の王となった。したがってここでの a dynast of Leinster は彼のことも指していると考えてよかろう。なお, 彼の姓の Murchadh の部分はゲール語で sea-warrior の意で, つぎにつづく a wolf of the sea と関連する。

202.24 **a wolf of the sea**——Sea wolf は「海賊」の意, 1905年2月23日弟の Stanislaus に宛てた書簡中に Joyce が Sir Max Pemberton の *The Sea Wolves* を読んだという記述が見られる。

202.25 **blyth**——Blyth はイギリス各地にある川の名。ここでは blithe の意味。

202.26 **who offon he jumpnad her**——〔**D**〕では how often he jumped her となっている。offon は often と off and on の合成。jumpnad her は jumped at her ともとれる。Jumna はインドにある川。

202.26 **gave her away**——「正体を表わす」の意や既出の a

sun to shine on, as tough as the oaktrees (peats be with them!) used to rustle that time down by the dykes of killing Kildare, for forstfellfoss with a plash across her. She thought she's sankh neathe the ground with nymphant shame when he gave her the tigris eye! O happy fault! Me wish it was he! You're wrong there, corribly wrong! Tisn't only tonight you're anacheronistic! It was ages behind that when nullahs were nowhere, in county

---

dynast of Leinster の コンテキストから当然,「(王が娘を) 与える」,「(自分の国を) 売り渡す」の意も含められている。

202.27~29 **She was just a young……thing then……lurching**——最初の15 words がすべて単音節であることに注意。この最初の15の単音節は川の流れの最初の弱さと不安定さおよび girlhood を，次の三音節の sauntering は川の流れの発展と adolescenceを，次の silvamoonlake がその maturity を，また一方 heavy trudging lurching の重々しい trochees は男性的なるものを表わすといわれる(***Our Exagmination***)。なお, She was just の young ………thing に関しては 627.04 に just a whisk brisk sly spry spink spank sprint of a thing という同種の表現がある。

202.27 **silvamoonlake**——silva (ラテン語で「森」) と silver の合成。なお Edward Madden の "By the Light of the Silvery Moon"という歌がある(**Hodgart**)。既出の 201.10 の My maymoon's honey の記を参照のこと。

202.29 **lurching**——lurch には俗語で cheat の意もある。

202.29 **lieabroad**——「嘘をついてまわる」の意も当然含まれている。

202.29 **Curraghman**——アイルランドの士官学校生徒のこと。the Curragh は Dublin 南西50粁のところにあり，練兵場と有名な競馬場がある他, curragh にはアイルランド，ウエールズで用いられる「(柳などを編んで作った) 小さな川舟」の意と,「沼沢地」

の意がある。

202.29~30 **making his hay for whose sun to shine on**——Make hay while the sun shine(日の照るうちに干し草をつくれ)は諺で「好機を逃すな」の意。whose sun を whose son として，shine on に Shaun の意をこめて読むこともできよう(**Benstock**)。

202.30~31 **as tough as…… rustle**——はイソップの有名な蘆と樫の寓話がもじられている。

202.30 **peats**——Peace のもじり。'Peace be with you' は普通に行なわれる祝福の言葉であるから，それをアイルランドに多い peats（泥炭）に置き換えたもの。泥炭は木が化石になる中間段階と考えられるから，この部分を二人の洗濯女が最後にエルムの木と石になる（Anna Livia の章の末尾）と関連させて，この peats をエルムの石化しかかったものと解釈する意見もある（**Benstock**)。なお elm と stone は，'change and permanence' をあらわすとも考えられる（***Skeleton Key***)。

202.31 **killing Kildare**——Kildare は Dublin 南西にある町。ゲール語で church of oakwood の意。既出の Strongbow Earl of Pembroke がここに城を持っていた。この町の歴史は St. Bridget が 490 年に教会を建て，数々の外敵の侵入にもかかわらず，絶えず



法灯を守り続けて来たことで有名である。このような permanence (or 'tough'-ness)の象徴 oak と，風に倒されるイソップのもろい樫のコントラストの皮肉がある。なお killing という形容詞が何故ついたかは正確にはわからないが，kill はゲール語の地名によくあるもので，cell, churchyard, burying place の意をあらわす。例えば Killkeny, Kilbride etc. Cillin は「小さな教会」の意味。おそらくこれらによる語呂あわせであろう。

202.32 **for forstfellfoss with a plash**——〔**C**〕では that first fell with a plash となっている。forstfellfoss はドイツ語の Forst（森林)，英語の fell，デンマーク語の fjeld（山，岩)，fos（滝）の合成（***Scandinavian Elements***)。

202.32 **sankh**——Sankh はインドの川。

202.33 **neathe**——Neath はウエールズの川。なぜ e がついたかは不詳。

202.33 **nymphant**——triumphant, nymph, elephant, infant の合成。

202.34 **tigris eye**——「虎目石」(猫目石よりもはるかに安い宝石）の意もある。Tigris はメソポタミアの河。

# 略語表

## ① ジョイスの作品

***CM*** : *Chamber Music* 1907

***Critical Writings*** : Ellsworth Mason & Richard Ellmann (eds.), *The Critial Writings of James Joyce* 1959

***D*** : *Dubliners* 1912

***E*** : *Exiles* 1918

***First Draft*** : David Hayman (ed.), *A First Draft Version of Finnegans Wake* 1963

***FW*** : *Finnegans Wake* 1939

***Letters*** : *Letters of James Joyce* Vol. I, edited by Stuart Gilbert 1957 ; Vols. II & III, edited by Richard Ellmann 1966

***P*** : *A Portrait of the Artist as a Young Man* 1916

***PP*** : *Pomes Penyeach* 1927

***SH*** : *Stephen Hero* 1944

***U*** : *Ulysses* 1922

## ②—研究書・参考書

**Atherton** : James S. Atherton, *The Books at the Wake* 1960



**Benstock** : Bernard Benstock, *Joyce-again's Wake* 1965

**Boldereff** : Frances Motz Boldereff, *Reading Finnegans Wake* 1959

**Bonheim** : Helmut Bonheim, *Joyce's Benefictions* 1964

***Concordance*** : Clive Hart, *A Concordance to Finnegans Wake* 1963

**Ekwall** : Eilert Ekwall, *English River Names*, 1928

**Ellmann** : Richard Ellmann, *James Joyce* 1959

***Exagmination*** : Samuel Beckett et al., *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* 1929

***Gaelic Lexicon*** : Brendan O Hehir, *A Gaelic Lexicon for Finnegans Wake* 1967

***German Lexicon*** : Helmut Bonheim, *A Lexicon of the German in Finnegans Wake* 1967

**Hart** : Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake* 1962

**Hodgart** : Matthew J. C. Hodgart & Mabel P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce* 1959

***Joyce Quarterly*** : Thomas F. Staley(ed.), *James Joyce Quarterly* 1963

**Kenner** : Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* 1955

**Litz** : A. Walton Litz, *The Art of James Joyce* 1961

***Newslitter*** : Clive Hart & Fritz Senn (eds.), *A Wake Newslitter* 1963

***OED*** : James A. H. Murray et al. (eds.), *The Oxford English Dictionary* (13 vols.) 1933

**Partridge** : Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English* 1961

***Scandinavian Elements*** : Dounia Bunis Christiani, *Scandinavian Elements of Finnegans Wake* 1965

***Second Census*** : Adaline Glasheen, *A Second Census of Finnegans Wake* 1963

***Skeleton Key*** : Joseph Campbell & Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* 1944

**Tindall** : William York Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake* 1969

***Wake Digest*** : Clive Hart & Fritz Senn(eds.), *A Wake Digest* 1968

〔A〕〔B〕〔C〕〔D〕〔E〕〔F〕は現在のテキストに至るまでのこの章の各段階の草稿を表わす．この区分は Fred H. Higginson, ***Anna Livia Plurabelle, The Making of a Chapter*** 1959 による．

なお，198. 29等の数字はページと行数を表わす．

## 編集後記

●―ヘルメス・トリスメギスツスという魔術の神の名は、たとえば三たび唱えるとたちどころに呪文の響をおび、暗黒の闇を開示する。漆黒の太陽の下に横たわるこの闇の世界＝反世界では、蒸溜ビンを携えた錬金術師や、数字を書き込んだ紙をひろげるカバリストや、薔薇十字団員なぞが、宇宙の一閃の死と再生を呼びよせる秘儀をとり行なっているのだ。

さて、ひとつの〈ことば〉が内発しようとする刻の深い沈黙、神的精神を自らの裡に覚知すべき瞑想、といったものは、この闇を経めぐる至福の瞬間にほかならない。文学的営為に通底する錬金術的なるものを窺い見る試みは、あの燦然と輝いたパラケルススの残映の内で、〈反世界〉を逆照射するたしかなてだてとなるように思われる。じっさい「西欧中世の学問芸術はもとこれ魔法のためにあった。しかるに、後世のさかしらは文明という浮薄なことばのはうを好んで、魔法の名を剥いで、その実を盗み、悪人繁昌の元手をつくった」(石川淳)のだが、いま〈魔法〉のしたたかな復讐にあって、このおぞましい歴史がたじろいでいるのだ。もんだいは精神史と形而上学の領野を呑んで延び広がっている。(N)

●―ヨーロッパを流れる《秘教》の伝統、とりわけ錬金術、あの、《シンボルの学》について、今号は特集を試みました。もちろん、ユングやエリアーデの著作をはじめ、こうした探求において極めて重要な作品をもっと載せたかったのですが、単行本でお読みいただく機会を願って、残念ながら省くことになりました。このテーマは例えば12号に予定している《特集＝書物の思想》で、やや視点を変えて引き継がれることになると思いますが、さらに小社では、目下、これを一段と掘り下げ進めた形となる「ヘルメス叢書」の企画を進行中です。御期待下さい。

●―この特集では、種村季弘氏に、資料その他の点で大変お世話になりました。御礼申し上げます。

●―次号は《特集＝ミシェル・フーコー》の予定です。 (S)

### 直接御購読について

●―小誌の定期購読を御希望の方は住所、氏名、および何号より何年間ということを御明記のうえ、購読料《年間千二百円、送料小社負担》を添えて、現金書留あるいは郵便為替《振替口座番号・東京九〇一四六》にて小社『パイデイア係』までお申し込み下さい。 (営業部)

パイデイア⑩
――昭和四六年春号 ©
発行日――昭和四六年六月十五日
定価――三〇〇円
編集者――鈴木道子
発行者――竹内博
発行所――株式会社竹内書店
東京都港区北青山二丁目十二番三十五号
電話東京（四〇四）八五七一～五
振替口座・東京九〇一四六
印刷所――宝印刷株式会社

表紙カット――*Pharmacopée de Besler* (1613) より
別丁口絵――❶（四八頁に続く）タロット・カード（本文参照）❷（一一二頁に続く）ミュリウス『フィロゾフィア・レフォルマタ』より

# 竹内書店出版図書目録

AL選書
未知の想像世界をきりひらくアクチュアル・ライブラリー

J・グルニエ　井上究一郎訳

## 孤島——カミュ序文・

四六判　五八〇円〈〒110〉　二五四頁

地中海への激しい愛と　東洋思想への深い造詣をもって知られる卓抜な思想家グルニエが《存在の不幸》について孤独な省察を綴った珠玉の名エッセイ集・その哲学的瞑想は散文詩のごとく厳しく美しい文体で語られ　読者を深い感銘にさそう・

サルトル／パンゴーほか　平井啓之訳

## サルトルと構造主義

B六判　四九〇円〈〒110〉　二五四頁

サルトルの全体像を批判しつつ実存主義と構造主義との関係を問う　ル・クレジオ　パンゴーなど気鋭の作家評論家十二人による力作評論集・最も新しいサルトルと今日のフランスの思想状況を知る上にきわめて興味深い見取図となっている・

J・シクリエ　浅沼圭司訳

## ベルイマンの世界

四六判　七八〇円〈〒110〉　三一二頁

愛の不毛と神の不在とを執拗に描きつづけ　現代に生きるわれわれに深く問題を投げかけるベルイマン・本書は　処女作『危機』から最近作に至るまでの　巨匠ベルイマンの人と作品と思想をあますところなく論じたユニークな作家論・

C・E・マニー　三輪秀彦訳

## 文学の限界

——サルトル・カフカ・Chモーガン

B六判　七八〇円〈〒110〉　二八六頁

鋭い分析力と細やかな感受性はボーヴォワールをしのぐといわれ　『アメリカ小説時代』等でわが国の読者にも深い影響を与えた現代フランスの閨秀評論家マニーが　サルトル　カフカ　Ch・モーガンの三人の作家を通して文学の限界を探った名著・

C・E・マニー　三輪秀彦訳

## アメリカ小説時代

四六判　七八〇円〈〒110〉　二三六頁

伝統から隔絶されて育ちながら　それ故にまったく新しい文学の世界を拓いたアメリカ小説の本質は何か？　映画と小説　フランス文学とアメリカ文学の比較を通して　現代アメリカ小説の諸問題とその可能性を鋭く大胆に論じた画期的評論・

フーコー／ソレルスほか　岩崎力訳

## 新しい小説・新しい詩

四六判　六二〇円〈〒110〉　二二八頁

この『新しい小説・新しい詩』における報告と白熱した討論は　言語・事物・時間という文学創造の最も基本的な命題を改めて論ずることによって　既成の文学理論ではもはや捉えきれない《現代文学》をその根底から問い返そうとする果敢な試みである・

## ゴダールの世界

R・ラウド　柄谷真佐子訳

四六判　六四〇円〈〒110〉　一九二頁

日常生活の奥底に潜む屈折した行動への情念・ 恐ろしくも苛立たしい生の倦怠…… ゴダールはこの《現実》を目まぐるしく切りかわるカメラで また時には執拗なまでに固定したカメラで捉えきる・ 本書はゴダールの映像の貴重な方法論的分析である・

## アラン・レネの世界

J・ウォード　出淵博訳

四六判　六四〇円〈〒110〉　二三二頁

『二十四時間の情事』『去年マリエンバードで』などですでに馴染み深い映画作家アラン・レネを 初期の短篇など未紹介のユニークな作品を緻密に跡づけながら 現代世界の間隙に鋭くくい込む彼の豊かなイメージの世界を描き出す・

## 若き日のカフカ

K・ヴァーゲンバッハ　中野／高辻訳

四六判　七八〇円〈〒110〉　二二八頁

カフカの幼年時代から三十歳に至るまでの心と生活を緻密に跡づけてカフカの未知の一面を照らし出すとともに 不滅の小説群がいかにして生まれたか その精神的背景をあらゆる資料を駆使して論じたカフカ研究には欠かせぬ名著・

## エロスとタナトス

N・O・ブラウン　秋山さと子訳

四六判　九八〇円〈〒110〉　三九六頁

人間の歴史を生本能と死本能との無意識的な闘いの歴史として捉え 文化の精神分析学的な意味を徹底的に問いつめた大胆な文明論・ 最も優れたフロイト解釈ともいわれ 欧米で圧倒的な高評を与えられた名著の待望の本邦初訳・

## 現代小説とは何か

A・バージェス　前川祐一訳

四六判　七八〇円〈〒110〉　三三〇頁

新しい方法を模索しつつ さまざまな実験をつづける現代小説はどこへ行くのか? イギリスで 作家として評論家として最も注目されている俊英アンソニー・バージェスが 世界の現代小説を縦横に論じ 現代文学の本質を問う野心的評論・

## ビュトールとの対話

ビュトール／シャルボニエ　岩崎力訳

四六判　七八〇円〈〒110〉　二七二頁

単なる《文学》の域を超えて《宇宙》に対する全人的反応の見事な実例とも言えるビュトールの仕事のなかからシャルボニエは 主に『ミラノ通り』『モビル』をとりあげて鋭く切りこみ その創作過程ないしは背景をみずから語らせる・

## ロートレアモン論

L・ピエール・カンほか　渡辺広士訳

四六判　七八〇円〈〒110〉　二五八頁

言語の放射体ともいえる夭逝の詩人の奥深い矛盾の闇に様々な角度から明晰な光を当てて単なるシュルレアリスムの御神体としての像を破毀し《絶対的反抗》の中に また《エクリチュール》との関連において その非存在たる存在を探る画期的評論集・

## ボードレール

M・ビュトール　高畠正明訳

四六判　九八〇円〈〒110〉　三三四頁

ボードレールが《ポオ翻訳集》出版の夜に見た夢の記述を手がかりに 鮮かに展開する異色の詩人論・ 《小説家》ビュトールの鋭い視線がはじめて描きえた《異常な物語》としての詩人像は また ポオ＝ボードレール＝ビュトールの幻想の絆の投影である・

J・グルニエ　成瀬駒男訳

## 地中海の瞑想

四六判　八二〇円〈〒110〉　二八八頁

地中海は　それが課す線と形体とを通じて　至福と不可分な真実の約された場所であり　そこでは光に陶酔すること自体　ひたすら観照の精神を賞揚するのみである。　こうした海の光景に浸されつつグルニエは瞑想の開花そのものと化していく。

S・ソンタグ　由良　高橋ほか訳

## 反解釈

四六判　一〇〇〇円〈〒110〉　三六〇頁

芸術に挑みかかる《知性》の謂である《解釈》が世界を貧しく萎縮させてきたことを糾弾するソンタグは「解釈のかわりに芸術の官能美学」を叫び　変質する感受性のただなかに身を置いて　作品の《意味》ではなくその《ありよう》を開示しようとする。

## ●AL選書　続刊

——書名に一部変更があるかもしれません

H・ベアール　安堂信也訳
**ダダ・シュルレアリスム演劇史**

J・グルニエ　井上究一郎訳
**カミュの思い出**

S・ソンタグ　由良／高橋／喜志訳
**沈黙の美学**

F・アルキエ　巖谷國士訳
**シュルレアリスムの哲学**

クリチック誌ほか　出口／粟津ほか訳
**バタイユの世界**

R・ステファン　宮本次郎訳
サルトル序文
**冒険家の肖像**

R・シャール　鈴村和成訳
**共通の風景**

M・フーコー　清水／豊崎訳
**フーコー文学評論集**

N・O・ブラウン　由良君美訳
**愛の本体**

J・グルニエ　松崎芳隆訳
**存在の不幸**

D・ド・ルージュモン　須原和男訳
**エロスの神話**

P・クロソウスキー　訳者交渉中
**ニーチェ論**

G・ジュネット　平岡／松崎訳
**フィギュールⅠ**

G・ジュネット　平岡／松崎訳
**フィギュールⅡ**

O・マノーニ　伊藤晃訳
**想像力のための鍵**

# ゴダール全集

全四巻　四六判箱入

蓮實重彦・柴田駿　監訳

《カイエ》時代から現在まで　批評と実践活動によって
世界の発見から　世界の解体へと　突き進む
ゴダールの全体像！

愛とは　自由とは　人間とは何か……これらの根源的な問題を日常的な状況の中で捉えながら　激しく変貌をつづける現代を〈ことばの絵〉の中で再構成し　新しい人間のモラルと可能性をあくことなく追求するゴダールの短篇　長篇を含む全シナリオと全エッセイに詳細な註をつけて収録した画期的全集!!

**1**　既刊　一三〇〇円〈〒140〉　三六八頁
女は女である—長　小さな兵隊—長
シャルロットと彼女のジュール—短　立派な詐欺師—短
水の話—短
勝手にしやがれ—長　カラビニエ—長

**2**
女と男のいる舗道—長　怠惰な罪—短
軽蔑—長　未来展望—短
恋人のいる時間—長　気狂いピエロ—長

**3**　既刊　一三〇〇円〈〒110〉　四二八頁
アルファヴィル—長　ヴェトナムから遠くはなれて—短
男性・女性—長　中国女—長
メイド・イン・USA—長　ウイークエンド—長
彼女について私が知っている二・三の事柄—長　対談〈赤い映画〉ゴダール／コントネー

**4**　既刊　一三〇〇円〈〒140〉　四七八頁
ゴダール全エッセイ集

# 現代アメリカ戯曲選集

全二巻

喜志哲雄・小田島雄志・沼沢洽治・斎藤偕子――訳

既成演劇に反逆し
真の劇的空間を求めて実験を重ねる
変革の演劇《オフ・オフ・ブロードウェイ》
地下のアメリカの苦悩と脈動を伝える
最も新しく　最も野心的な戯曲集

●1―第一巻　九八〇円

- シャツ――L・メルフィ
- シカゴ――S・シェパード
- 二つのボール――P・フォスター
- 3号の快調人生――M・I・フォルネス
- 気をしずめてよ、おかあさん――M・テリー
- 将軍帰る――F・オハラ
- レディ・ブライトの狂気――R・ウィルソン
- アメリカ大砂漠――J・オッペンハイマー

●2―第二巻　予価九八〇円

- ファッツ――R・オウエンズ
- 梟は答える――A・ケネディ
- 戦争――J・C・ヴァン・イタリー
- インド人はブロンクスへいきたがっている――I・ホロヴィッツ
- ネクスト――T・マックナリー
- ホーム・ムーヴィーズ――R・ドレクスラー

# デュラス戯曲全集

全三巻　四六判美装箱入

M・デュラス――

三輪秀彦・安堂信也・岩崎力・大久保輝臣・平岡篤頼・末木利文――訳

舞台の上で　きわめて日常的な会話がつづく
それは時候の話であり
家庭の話であるかもしれない
現実の舞台の上で淡々と演じられる芝居は
しかしその背後に
確かにしたたかなもう一つの現実がある
この「現実」をさぐりあてるのがデュラスの芝居だ

●―第一巻　九八〇円

辻公園――三輪秀彦訳
ラ・ミュージカ――安堂信也訳
治水保林――三輪秀彦訳
セーヌ・エ・オワーズの陸橋――岩崎力訳
ジャングルの野獣――安堂信也訳
説――三輪秀彦

●―第二巻　一三〇〇円

シュザンナ・アンドレール――三輪秀彦訳
木立ちの中の日々――安堂・平岡訳
イエス、たぶん――安堂信也訳
シャガ語――安堂信也訳
私に会いに来た男――末木利文訳
ヴィオルヌの犯罪――大久保輝臣訳
解説――安堂信也

# ピンター戯曲全集

全二巻　四六　美装箱入

H・ピンター――

喜志哲雄・小田島雄志・沼沢洽治――訳

部屋のなかの二人の人間に何が起こるのか?
誰かがドアを開けて入ってくるのだろうか?
日常会話の不気味なまでに厳しい再現を通して
不条理の存在を描出しドラマの
根本問題に肉迫する詩的演劇

●―第一巻　一五〇〇円

部屋――喜志哲雄訳
料理昇降器――喜志哲雄訳
バースデイ・パーティ――沼沢洽治訳
かすかな痛み――小田島雄志訳
夜遊び――小田島雄志訳
管理人――喜志哲雄訳
ナイト・スクール――沼沢洽治訳

●―第二巻　予価一五〇〇円

こびとたち――小田島雄志訳
コレクション――喜志哲雄訳
恋人――喜志哲雄訳
ティー・パーティ――沼沢洽治訳
帰郷――小田島雄志訳
地下室――沼沢洽治訳
風景――喜志哲雄訳
沈黙――喜志哲雄訳　夜――沼沢洽治訳

●—海外の新しい小説

P・ガスカール　青柳瑞穂訳

**種子(たね)**

四六判　五八〇円〈〒110〉一九二頁

ガスカールが　いかにも具体的な観察を　いかにも抽象的な言葉の世界になめらかに移行させて　ひとつの強固なイメージの世界をつくるのを読むたびに　感嘆の身震いをしてしまう・　かれには潔癖な純粋な感覚がある・——大江健三郎氏

B・サンドラール　生田耕作訳

**世界の果てにつれてって！**

四六判　八二〇円〈〒140〉四〇六頁

町から町をとび廻る情熱と淫乱の女優テレーズの熱い踊の熱しぶりはマクベスの魔女が急に色気づいたような毒花で　それに歩調を合わせる読者は　なるべくテレーズに顎を蹴飛ばされぬようにしがみついていなければならない・——唐十郎氏

M・ビュトール　中島昭和訳

**段階**

四六判　一二〇〇円〈〒140〉四〇八頁

アメリカの発見と征服の授業を発端に　地理の教師は一人の生徒を共犯関係に置いて中等教育の精神空間を再認すべくテキテトを記し始める・直角への情熱で四次元の立方体を築きあげ　時間と空間のカノンのなかに全体性の恢復を追求する問題作・

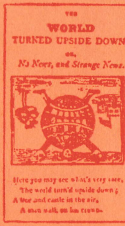
続刊——

M・ビュトール　松崎芳隆訳

**ミラノ通り**

P・ガスカール　渡辺・佐藤・二宮訳

**けものたち・死者の時**




## ナンセンス詩人の肖像

種村季弘　A五変型箱入　九八〇円〈〒140〉　三二六頁

エドワード・リア、ルイス・キャロルからシュルレアリストを経て今日に至るナンセンス詩人たちの　狂気と倒錯の世界を渉猟し　文学史の側面に流れる《黒いユーモア》の本質を追求したユニークなエッセイ集・

鏡の中の言葉
詭弁・謎・アディナタ
迷宮言語と言語遊戯
グロッソラリー・狂人詩・共感覚
奇妙な動物誌ほか

## 文学と疎外

平井啓之　四六判箱入　八四〇円〈〒110〉　二五八頁

文学による人間の救済は果たして可能か？　サルトル研究者として名高い著者が　サルトルとジュネを中心に　知識人論・文学による人間疎外克服の問題を鋭く論じた待望の評論・

サルトルの変貌
サルトルが提起した問題
知識人の社会参加について
『葬儀』について／ジャン・ジュネほか

## ダダ宣言

トリスタン・ツァラ　小海・鈴村訳　A五判箱入　一二〇〇円　〈〒110〉　一八六頁

ダダはひとつの眩暈であり瞬間的な持続のなかでのみ呼吸しうる純潔無垢な微生物であった．　ツァラはそれを認識しその直観ゆえに寧ろその死を急がせたのである・

『七つのダダ宣言』——気取りなき声明
アンチピリン氏の宣言／弱き恋と苦き
恋についてのダダ宣言／反哲学者aa
氏の宣言ほか　『ランプ製造工場』——
芸術と狩猟／ダダの諺／諧謔の破局

## 描くことはふたたび愛すること

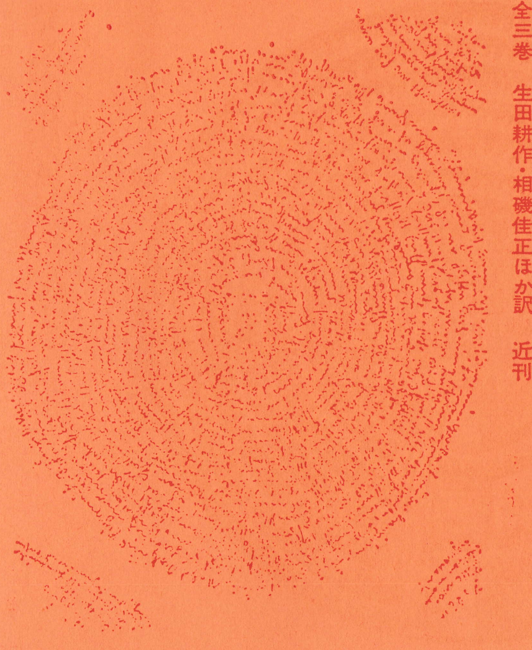
H・ミラー　飛田茂雄訳　近刊

## 羅牌——風の薔薇（フーリエ論）

M・ビュトール　巖谷國士訳　近刊

## アルフレッド・ジャリ選集

全三巻　生田耕作・相磯佳正ほか訳　近刊



# コリン・ウィルソン著作

中村保男訳

## アウトサイダーを超えて

B六判　五六〇円〈〒110〉　二六六頁

神の凋落した現在　人間は何によって生きるかを考える新実存主義を提唱する。　サルトル　カミュ　ハイデッガー　ベケットなどの作品に見られる現代の悲観主義的な実存主義を克服し　進化の観念を基礎とする新しい実存主義を展開。

中村保男訳

## 夢見る力　文学と想像力

B六判　六八〇円〈〒110〉　三二八頁

人間存在の意味を求めて常に新しい旅を続けるウィルソンが　サルトルの『想像力の問題』を契機に　ドストエフスキーからヌーヴォー・ロマンまで　文学と想像力の問題を徹底的に追究しつつ　現代文学の不毛性を激しく弾劾した会心の文学論。

大竹勝訳

## 性の衝動　新実存主義への道

B六判　六八〇円〈〒110〉　二八四頁

新実存主義の創設の一環として性倒錯・性犯罪を取り上げ　現象学・ゲシュタルト心理学的方法からフロイトを批判しつつ現代における性衝動の意味を考察する。　鋭い洞察力と尨大な文献とによって　隠された性の源泉から人間存在へ迫る問題作。

高儀進訳

## 殺人の哲学

B六判　八八〇円〈〒110〉　三二六頁

殺人とは　最も根源的な悪の選択であり　〈私〉の「想像世界」が具体的な「現実行為」によって　一挙に外化されてしまう現象である。　コリン・ウィルソンは　この想像と現実の間に拡がる《悪の空間》を社会哲学としてみごとに昇華させた！

飛田茂雄訳

## 発端への旅（自伝）

B六判　近刊

# マクルーハン著作集

全三巻全巻美装箱入

現代はもはやこれまでの歴史主義では捉えられないという観点に立つ今日の構造主義哲学は既成の人間観を打破り　世界をいわば空間的に捉えようとしている．　非文字文明にその規範を求め《線》から《点》への移行を説くマクルーハンの思想は　まさにこの構造的思考を目指すものである．

## 1 機械の花嫁 ―産業社会のフォークロア

井坂学訳　B六判　九八〇円〈〒140〉　三七六頁

人間の理性を麻痺させるコマーシャリズムの魔力と　それに翻弄されている現代人の愚かさを　ともに完膚なきまでに批判した　機知とユーモアにあふれる異色の現代文明論

## 2 グーテンベルクの銀河系 ―活字的人間の形成

高儀進訳　B六判　一二〇〇円〈〒140〉　五五〇頁

印刷術の発明以後数世紀にわたる活字支配の歴史を刻明かつダイナミックに体係づけ　もはや活字を超えてしまった現代文明の本質を衝く！　著者の思想の根幹を示す労作．

## 3 人間拡張の原理 ―メディアの理解

後藤和彦・高儀進訳　B六判　七八〇円〈〒140〉　四七〇頁

全てのメディアは人間機能の拡張であり　メディアそのものがメッセージである　という革命的な見解を述べ　多元化し錯綜した現代を再構成するユニークな現代文明論．

# E・カッシラー
# 象徴形式の哲学

全三巻　近刊　　生松敬三ほか訳

今世紀最大の哲学者の一人
エルンスト・カッシラーの主著
文化現象の基底をなす
言語・神話・宗教・芸術・歴史・
科学等を人間がつくり出す
〈象徴形式〉として
把握・解明し〈世界認識〉を
超えて〈世界了解〉に到る

第一巻
## 言語——一九二三年

**序論および問題の提起**
**第一部　言語形式の現象学のために**
第一章　哲学史における言語の問題
第二章　感覚的表現の位相における言語
第三章　直観的表現の位相における言語
第四章　概念的思惟の表現としての言語
第五章　論理的関係の諸形式の表現としての言語——関係概念

第二巻
## 神話——一九二五年

**序論——「神話の哲学」の問題**
**第一部　思惟形式としての神話**
第一章　神話的対象意識の性格と基本方向
第二章　神話的思惟の個別的カテゴリー
**第二部　直観形式としての神話**
**神話的意識における空間的時間的世界の構造と組織**
第一章　基本対立
第二章　神話の形態論の基本特徴——時間・空間・数
**第三部　生活形式としての神話**
**神話的意識における主観的現実性の発見と規定**
第一章　自我と魂
第二章　神話的な統一感情・生活感情からの自己感情の造出
第三章　祭儀と犠牲
**第四部　神話的意識の弁証法**

第三巻
## 認識——一九二九年

**序論**
**第一部　表現機能と表現世界**
第一章　主観的ならびに客観的な分析
第二章　知覚意識の基本要素としての表現現象
第三章　表現機能と身心問題
**第二部　表象の問題と直観的世界の構造**
第一章　表象の概念と問題
第二章　事物と性質
第三章　空間
第四章　時間直観
第五章　象徴的含蓄
第六章　象徴意識の病理学のために
**第三部　科学的認識の意味機能と構造**
第一章　概念の理論のために
第二章　概念と対象
第三章　言語と科学——事物の記号と秩序の記号
第四章　数学の対象
第五章　自然科学的認識の基礎

# 強姦の形而上学

エオン・エキス／竹内健訳 700円
謎の著者がフランス語で綴った本書は、いわば、徹頭徹尾、強姦者による強姦者のための強姦にかんする著述である。ストイックな論理は明澄にまた矯激に雄のエティックを追い、男性と女性の性の行為における暴力について思弁と実践の双面に指南をわたらせ、正説と逆説のあわいを縫いつつ卓れたエセエのみの具える醒めた愉悦に読者を誘なう。

# シュルレアリスム簡約辞典

ブルトン，エリュアール
／江原順編訳1000円
時代の危機と運動の確執の中でシュルレアリスト達がもぎ取った果実。「辞典のシュルレアリスム」（瀧口修造）——未知の、驚異の詞華集にして図鑑たる本書の初版テキストを、日本語により完全覆刻すると共に重要資料を別冊附録として附す。

古典文庫44

# 巨　人Ｉ

全Ⅲ巻

ジャン・パウル／
古見日嘉訳1200円
牧歌への憧憬と虚妄への批判、ロマン主義的昂揚と現実的分別という矛盾の振幅の極限を、１冊の本に置換せしめんとしたバロック精神の巨大な精華。厖大なテキストをパウル研究の第一人者が翻刻する。以下続刊
古典文庫既刊44冊
好評発売中

# アントナン・アルトー全集

全11巻
別巻1

形而上学とペストと残酷と——
血と糞と精液と——
狂気と愛の劇場の不安な扉へ！
未知の人アルトーの巨大な謎へ！

☆責任編集粟津則雄・清水徹☆装幀瀧口修造
第一回配本第1巻主要内容—J・リヴィエールとの往復書簡粟津則雄訳　冥府の臍、初期詩編大岡信訳　神経の秤清水徹訳　初期散文作品篠沢秀夫訳他　次回配本第2巻以下続刊
☆全て新訳による完璧な全集　四六上製クロス装箱入　予定価千二百円9P一段三五〇頁

**現代思潮社**
東京都文京区小日向1−24−8
☎(943)4406/振替・東京72442

**南原実**
ヤコブ・ベーメ

**G・F・ハルトラウブ**
訳＝大久保健治
**錬金術師としてのゲーテ**
gustav f. hartlaub—goethe als alchemist

**入沢康夫**
**ネルヴァルの詩と神秘主義**

**G・R・ホッケ**
訳＝種村季弘
アルス・コンビナトリア
gustav rené hocke—ars combinatoria

**F・イェイツ** 訳＝玉泉八州男
**ヘルメス学とグローブ座**
frances a. yates—fludd's memory theatre and the globe theatre

季刊パイデイア© 第10号
**定価＝300円** 雑誌コード7521
昭和46年6月15日発行／年4回発行
発行人＝竹内博 編集人＝鈴木道子
印刷所＝宝印刷株式会社
発行所＝東京都港区北青山2−12−35 株式会社竹内書店
振替東京90146
電話(404)8571−5


シュルレアリスムの探究は
錬金術の探究と、
目的において
著しく似通っていることに
注意せられたい。
賢者の石とは、
人間の想像力が
一切の事物に対して
輝かしい復讐をとげることを
可能にするものに
ほかならない
アンドレ・ブルトン

**K・レイン** 訳＝出淵博
**伝統の媒体としての詩的象徴**
kathleen raine—poetic symbols as a vehicle of tradition